Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/lafiliationgnalo04colf

LA FILIATION GÉNÉALOGIQUE

DE TOUTES LES

ÉCOLES GOTHIQUES

IV

TOUS DROITS RÉSERVÉS

LA FILIATION GÉNÉALOGIQUE

DE TOUTES LES

Ecoles Gothiques

par JEAN-FRANÇOIS COLFS, architecte-archéologue

OUVRAGE ORNÉ D'UN GRAND NOMBRE DE VIGNETTES EXPLICATIVES

TOME IV ET DERNIER

ÉCOLE FLAMBOYANTE, RELIGIEUSE ET CIVILE

PARIS

Librairie Polytechnique, J. BAUDRY, *éditeur*,

RUE DES SAINTS-PÈRES, 15

MÊME MAISON A LIÉGE, RUE LAMBERT-LEBÈGUE, 19

M DCCC XCII

PARIS ET BRUXELLES

TYPOGRAPHIE POLLEUNIS ET CEUTERICK

ÉCOLE FLAMBOYANTE

CHAPITRE PREMIER

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

PREMIÈRE PARTIE

Pour tous les monuments de style flamboyant qui nous restent, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la France, l'Espagne, l'Autriche et la Grande-Bretagne sont les pays où se trouvent ceux que l'on peut regarder comme les plus curieux, les plus remarquables, les plus extraordinaires. C'est dans ces contrées que nous pouvons étudier ce style, rechercher son origine et constater sa formation et ses développements.

Si nous avons rencontré les plus grandes difficultés dans l'étude des monuments gothiques, celle qui a consisté à leur faire refléter les lumières à l'aide desquelles nous avons pu classer en éléments constitutifs les différentes écoles dont ils se composent, nous trouvons plus difficile encore l'étude des monuments flamboyants.

La plupart de ces derniers, il n'est que trop vrai, n'ont pas été connus, et cela pour un motif qui est resté ignoré jusqu'aujourd'hui. Ce motif est *qu'on ne savait pas de quelle école était sortie l'école flamboyante*. De la sorte, on percevait l'ombre des monuments de cette école et on n'en avait pu tirer les lumières. Si nous pouvons maintenant les étudier à l'égal des monuments des autres écoles, c'est à l'archéologie architecturale, telle que nous l'entendons, que nous devons ce progrès.

Il y eut deux raisons qui empêchèrent le style flamboyant d'être étudié et compris.

La première raison est que pour apprendre à connaître l'école d'où était sortie l'école flamboyante, il fallait d'abord savoir l'origine de l'école-mère ou *early*, de l'école allemande et de l'école française. Or, on ne connaissait pas ces trois écoles.

La seconde raison est qu'on ne pouvait pas étudier avec fruit l'école flamboyante tant qu'elle n'aurait pas été divisée elle-même en deux écoles, par l'archéologie architecturale.

C'est cette science qui nous a permis de voir qu'il y avait deux écoles gothiques flamboyantes et que l'une s'était formée à des églises et l'autre à des constructions civiles, telles que palais, hôtels de ville, cours de justice, couvents, maisons, etc. C'est cette science artistique qui nous a aussi permis de classer en éléments constitutifs l'école flamboyante religieuse, qui est née aux églises, et l'école flamboyante civile, celle qui est née aux constructions civiles.

Nous nous sommes demandé longtemps quelle pouvait bien être l'école d'où seraient sorties les deux écoles flamboyantes et d'où procédait celle qui a pris naissance aux églises.

C'est encore l'archéologie architecturale qui nous permet de résoudre cette importante question et de dissiper les erreurs dont elle a été enveloppée.

L'école flamboyante est la continuation de l'école allemande avec quelques emprunts faits à l'école secondaire anglaise.

Cette école s'est formée sur le continent de même que l'école allemande s'est formée à la cathédrale de Cologne.

Nous avons vu que l'école allemande a été créée avec des éléments anglais de l'école primaire *(early)*. C'est ainsi que l'école flamboyante a été créée, sur le continent, par l'école allemande et avec quelques éléments de l'école secondaire anglaise *(decorated)*.

L'école française n'a eu aucune part à la formation de l'école flamboyante. Il ne pouvait en être autrement, puisque l'école française n'est pas purement gothique.

Quand un style prend racine dans un pays, ce style se développe, s'étend toujours et en produit un deuxième et même un troisième ; quand un pays voisin s'empare du premier de ces styles, la partie du style primitif arrive souvent à commencer sa seconde ou même sa troisième école avant que l'emprunteur ait à peine fini sa première.

Ainsi, l'école anglaise *(early)* a pris racine entre 1180 et 1190 dans beaucoup de cathédrales, à Lincoln, Wells, Ely, Cantorbéry, Salisbury, etc. Un siècle plus tard, elle était à sa deuxième école *(decorated)*, et en 1380, elle commençait sa troisième en style *perpendicular* dans laquelle elle s'est éteinte.

Le gothique anglais pénètre, en 1220, sur le continent, et c'est après qu'il y existait déjà depuis cent quatre-vingts ans, que l'école flamboyante commence seulement à se former. En résumé, le pays où un style s'est formé, le continue toujours, et il arrive à posséder ainsi la source où les contrées voisines viendront puiser leurs emprunts pour former elles-mêmes leur seconde ou leur troisième école. Il en a été ainsi dans l'antiquité et pendant la période gothique, et il en sera toujours de même.

En 1320, par exemple, l'Angleterre avait la fenêtre telle que la présente la figure 1. C'est le commencement de la fenêtre flamboyante. A la même époque, on en voyait d'autres dans le Warwickshire, à Great Bedwin, à Wilts, à Oxford. Trente ans plus tard, en 1350, la vraie broderie de

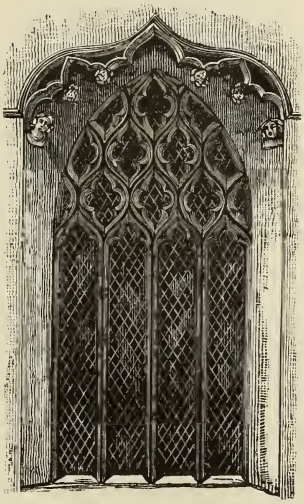


FIGURE 1. — FARINGDON, BARKS. — 1320.

fenêtre flamboyante fut créée et il y en avait déjà beaucoup dans le Northamptonshire, à Buston, à Raunds, en Norwich. Il y en avait, vers cette époque, un nombre si considérable que l'école secondaire pouvait sembler fatiguée de voir la même forme de fenêtre.

Alors apparaît la fenêtre couronnée d'un arc-en-accolade, figure 2, et qui est une preuve nouvelle que l'Angleterre est la mère-patrie du style gothique.

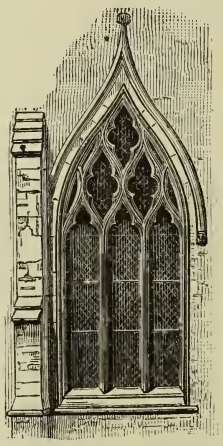


FIGURE 2. — HIGHAM, FERRERS. — 1850.

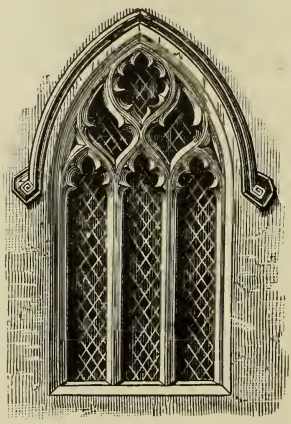


FIGURE 3. — L. LAN TYSILIO. — 1350.

La figure 3, exécutée à L. Lan Tysilio, est du même temps. Enfin, il se fit tant de fenêtres à cette époque, en Angleterre, que nous ne pourrions les citer toutes.

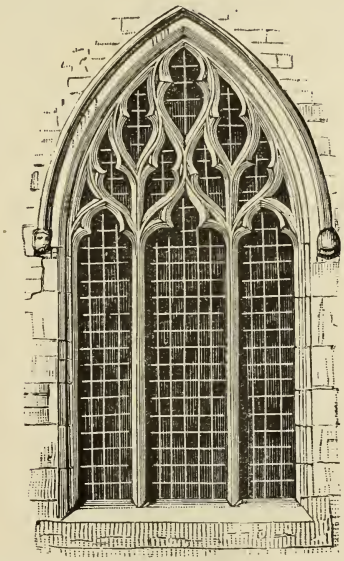


FIGURE 4. — SALFORD, WARWICKSHIRE — 1360.

La figure 4 montre combien la fenêtre était déjà grande et belle chez nos voisins avant qu'elle vînt sur le continent.

Bien que l'Angleterre ait été le foyer des écoles gothiques autant que la Grèce l'avait été des écoles classiques, c'est bien le continent qui a formé l'école flamboyante. Le continent s'est servi de la ligne flamboyante anglaise, mais l'usage qu'il en a fait tournait à former un style. En effet, aucun détail

anglais de l'école *decorated* n'est entré sur le continent que transformé déjà dans l'école flamboyante continentale. Il n'y a à cet égard qu'une seule exception à faire ; c'est la broderie des fenêtres, détail dans lequel l'école anglaise nous a surpassés.

FIGURE 5. — CONTRE-FORT DE SAINTE-MARIE. — OXFORD. — 1337.

Ainsi l'école flamboyante continentale transforme les éléments qu'elle prend à l'école anglaise. Voyez, par exemple, la figure 5 qui représente un contre-fort anglais, et comparez ce membre au contre-fort flamboyant continental, vous reconnaîtrez avec

nous que ce dernier n'est plus le contre-fort anglais. C'est ce qui est arrivé généralement. Il n'est pas un détail de l'école secondaire anglaise qui ait été employé sur le continent avant d'avoir été soumis à l'épreuve d'un raisonnement architectural. Il sortait de cette épreuve une composition qui le modifiait tellement que ce n'était plus le même détail.

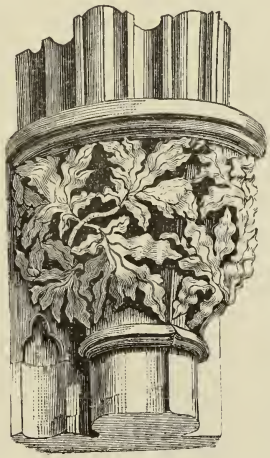


FIGURE 6. — SOUTH WELL MINSTER. — 1300.

Voyez aussi le chapiteau garni de la feuille frisée, figure 6. Le continent n'a emprunté que la forme de la feuille. Le pilier flamboyant n'a ni les colonnes ni les chapiteaux de l'école secondaire anglaise. Les éléments constitutifs de l'école flamboyante forment bien, en effet, une tout autre école que celle-là. Voyez le pilier flamboyant qui a été exécuté dans

l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc et que la figure 7

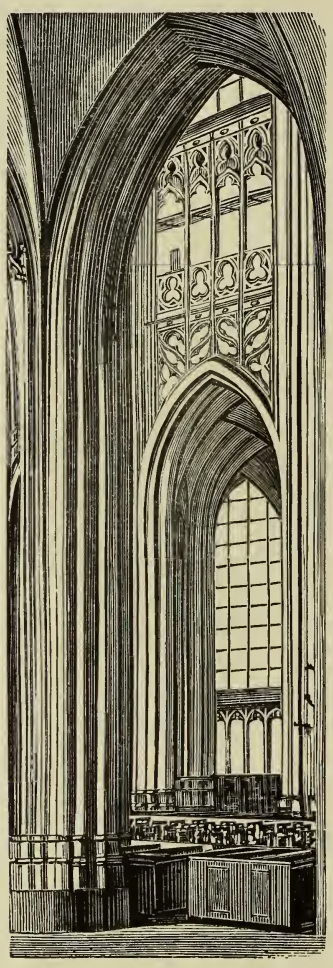


FIGURE 7. — ST-JEAN A BOIS-LE-DUC.

représente. Nous citerons, en outre, les piliers de l'église Notre-Dame, à Anvers, de Saint-Pierre, à

Louvain, de Sainte-Waudru, à Mons, et ceux de la plupart des églises belges.

On reconnaîtra avec nous que le pilier flamboyant n'a plus de grosses colonnettes ni de chapiteau, preuve que le continent ne se servait que de la feuille frisée.

Mais il a tiré parti de la feuille, et c'est avec cet ornement qu'on a composé les crochets qui garnis-

FIGURE 8. — CROCHET DE L'ÉCOLE DECORATED.

sent les rampants des gables et des pinacles flamboyants.

Tout ce qui venait d'Angleterre, jusqu'aux plus petits détails, était donc transformé. La figure 8 représente un crochet dans le style secondaire anglais. La seule chose que le continent ait empruntée à ce détail appartient à la flore. Il lui a pris la feuille qui est généralement désignée sous le nom de feuille frisée.

La figure 9 représente la rosace exécutée en 1350 à la cathédrale de Lincoln. On reconnaît qu'elle a

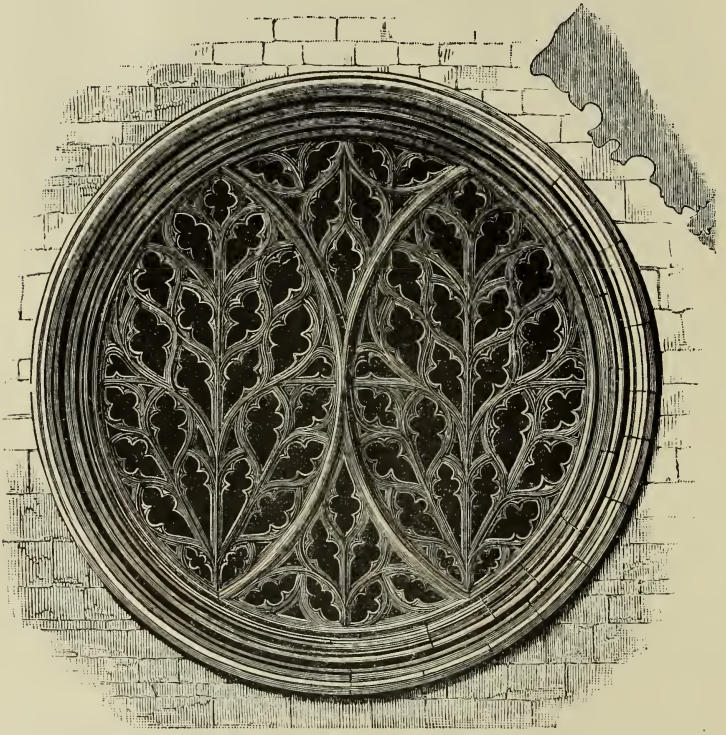


FIGURE 9. — ROSACE ANGLAISE. CATHÉDRALE DE LINCOLN. — 1350

les formes flamboyantes et que les lignes flamboyantes y sont employées avec profusion. Toutefois le continent ne l'a pas adoptée. Il s'est, au contraire, donné une rosace tout autre, comme le montre la figure 10.

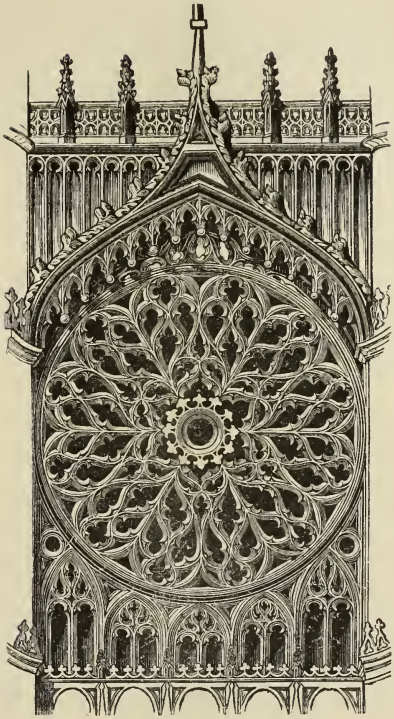


FIGURE 10. — ROSACE, CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. — 1450.

Nous donnons dans la figure 11 la fenêtre qui date de 1420, et la dernière qui ait été empruntée aux Anglais. C'est l'époque où l'Angleterre commença à décliner, comme on peut s'en rendre compte en comparant cette fenêtre à celle de la figure 4.

Le nombre des fenêtres anglaises depuis la première de l'école *early*, qui remonte à 1225, jusqu'à la dernière, celle de 1420, est si grand qu'il serait impossible de les énumérer.

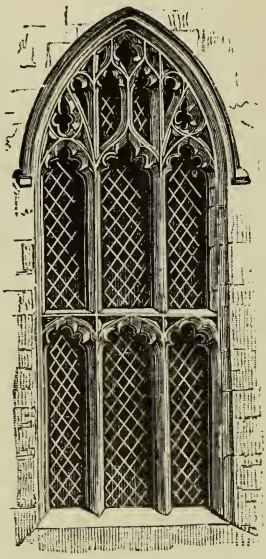


FIGURE 11. — HEAD CARN, KENT. — 1420.

Le gable en flamboyant de la figure 12 a été placé à Salisbury en 1360. Il y a lieu de comprendre que la ligne flamboyante était alors

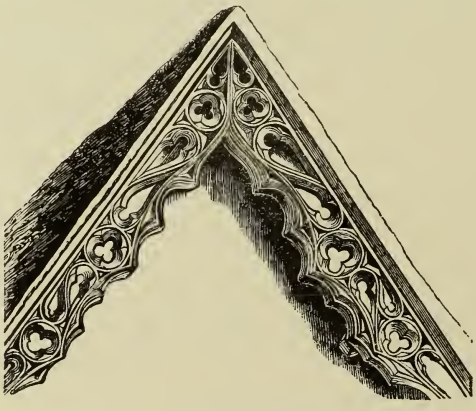


FIGURE 12. — GABLE DE SALISBURY. — 1360.

devenue comme un point du programme de l'école *decorated* tant on la voit employée à tous les membres. Néanmoins cette forme, quoiqu'elle existât dans l'école secondaire anglaise, reçut une autre application sur le continent.

FIGURE 13. — FINAL DU GABLE. CATHÉDRALE DE WINCHESTER. — 1300.

La figure 13 nous montre le bouquet ou final du gable. Si l'on veut bien examiner avec attention la forme de la feuille dans ce bouquet, on reconnaîtra avec nous que cette forme ne se retrouve pas dans le même état sur le continent. Mais, d'un autre côté, si nous entrons dans le fond de l'école, nous devons avouer que le continent s'en est inspiré pour composer le crochet en feuille frisée.

Cela nous prouve que l'emploi de la flore en feuille frisée était déjà en usage, l'an 1300, dans le style secondaire anglais.

La figure 5, plus haut, nous montre qu'il en était de même, en 1337, du gablet flamboyant.

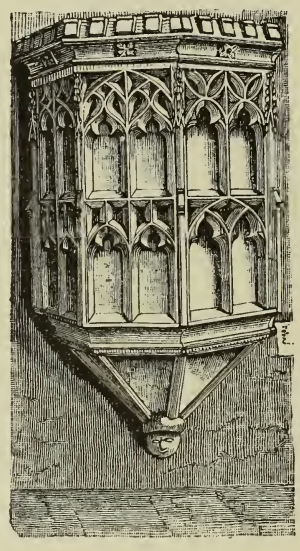


FIGURE 14. — CHAIRE A COOMBE. OXFORDSHIRE. — 1370.

La chaire représentée dans la figure 14 établit que la ligne flamboyante était employée à architecturer le moindre membre. En examinant les panneaux de ce détail, en en étudiant les formes, on reconnaîtra encore une fois que l'Angleterre a été le foyer des éléments des formes des écoles gothiques continentales.

Pour achever de montrer la souche flamboyante, nous donnons la figure 15, qui nous représente la voûte flamboyante dans toute sa beauté. Cette voûte a été exécutée à Bristol en 1443. Nous signalons un autre exemple de voûte qui peut être

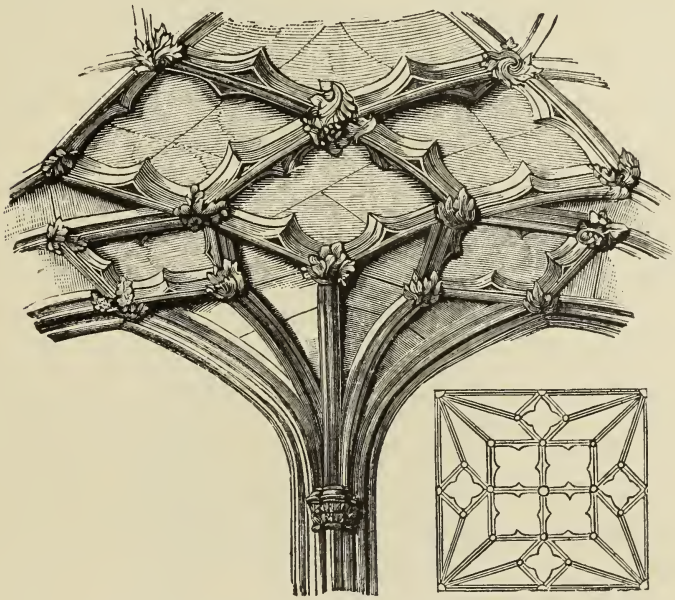


FIGURE 15. — VOUTE. CATHÉDRALE DE BRISTOL. — 1443.

classée dans le même style. C'est celle qui a été exécutée à la cathédrale de Bristol Celle-ci date de 1350. Nous prions l'élève de se servir de simples nervures pour la voûte et de se servir de la figure 15 pour les voûtes des galeries dans le flamboyant civil.

En résumé, le continent n'a fait que se servir de la ligne flamboyante anglaise, mais il a inventé les éléments constitutifs dont se compose l'école flamboyante.

Si les lignes flamboyantes existaient dans l'école anglaise *decorated*, elles étaient éparses sur le sol anglais et sous un autre nom. Leur usage n'était pas encore bien déterminé. Ainsi, l'arc-en-accolade était employé dans le style secondaire au-dessus des niches de tombeaux, des pinacles à jour, etc. Le continent, de son côté, s'en servait pour remplacer le gable, et c'est à cela que l'on peut reconnaître un portail flamboyant proprement dit d'avec un portail de l'école allemande.

Voyez le portail flamboyant de l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc, figure 16, et vous remarquerez que le gable du portail de l'école allemande y a été remplacé par un gable en accolade. Prenons de même le portail de Saint-Sulpice, à Diest, celui de la cathédrale d'Anvers et ceux de tant d'autres églises éparses sur le sol de la Belgique. Nous devons bien admettre devant tous ces portails que ce membre important a pris naissance dans ce pays.

Le continent, n'usant pas directement des grandes ressources que lui offrait l'Angleterre, et les soumettant chacune à une transformation raisonnée, arrivait à créer des détails qui lui appartenaient en propre. C'est ainsi que souvent *telle forme, qui*

faisait partie de l'alphabet dans l'école anglaise, était un membre sur le continent.

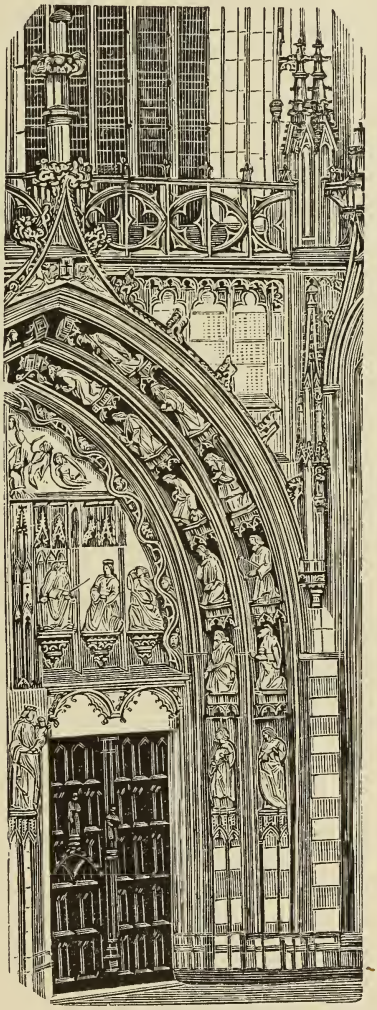


FIGURE 16. — PORTAIL DE SAINT JEAN, A BOIS-LE-DUC.

En effet, si l'Angleterre a inventé les écoles *early*,

decorated et *perpendicular*, c'est elle aussi qui a fourni au continent les éléments qui ont servi à former l'école allemande et l'école flamboyante; c'est le continent qui a, en quelque sorte, recréé les écoles gothiques en les finissant et en les polissant jusqu'à leur donner une perfection touchant à l'absolu.

Aussi c'est au continent, toute grande que soit la valeur des ressources qu'il a reçues de l'Angleterre, que revient le mérite, dans le monde gothique, d'avoir surpassé les Romains. Ceux-ci n'avaient jamais surpassé les Grecs parce qu'ils n'ont jamais su s'affranchir des éléments grecs ni cacher que leurs ordres forment l'école secondaire classique. C'est ce qu'a fait l'école allemande, qui a perfectionné le style gothique au point de le rendre l'égal en valeur de l'architecture grecque.

L'école allemande venait de l'école *early*, comme l'école romaine venait de l'école grecque, mais elle s'est tellement écartée de l'école d'où elle est originaire, qu'elle représente presque une école-mère elle-même.

Nous aurons aussi à peser la valeur de l'école flamboyante après que nous l'aurons étudiée. Nous avons d'abord à établir où il convient d'étudier cette école par des raisons que l'analyse des monuments justifie complètement.

Nous avons dit que c'est sur le continent qu'elle

s'était formée. C'est donc ici et non pas sur le sol anglais qu'il faut l'étudier.

L'analyse du style flamboyant faite sur chaque détail, la fenêtre exceptée, établit qu'il a été constitué sur le continent.

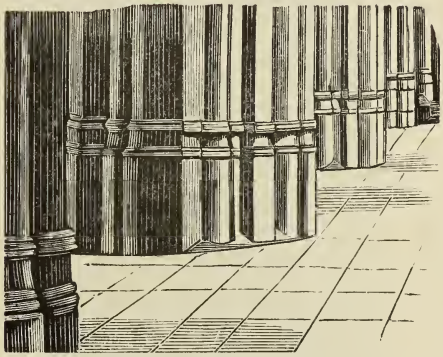


FIGURE 17. — BASE FLAMBOYANTE, CATHÉDRALE D'ANVERS. — 1350.

Ainsi, prenons, figure 17, la base de la cathédrale d'Anvers, dont le chœur a été fondé en 1352. On reconnaîtra avec nous que cette base a été inventée sur le sol belge. Les fondements d'une église n'étant jamais jetés sans qu'on en ait le plan, surtout le plan de la base et du soubassement, il faut compter que cette base flamboyante remonte à 1352 et que cette date lui assure une origine belge.

Quand à cette base, nous ajoutons celles des églises Saint-Jean, à Bois-le-Duc, Saint-Pierre, à Louvain, Sainte-Waudru, à Mons, Saint-Sulpice, à Diest, Saint-Gommaire, à Lierre, Saint-Rombaut, à Malines, Notre-Dame de Hal, sans parler

de tant d'autres églises belges, qui ont été édifiés à peu près vers la même époque, il est impossible de

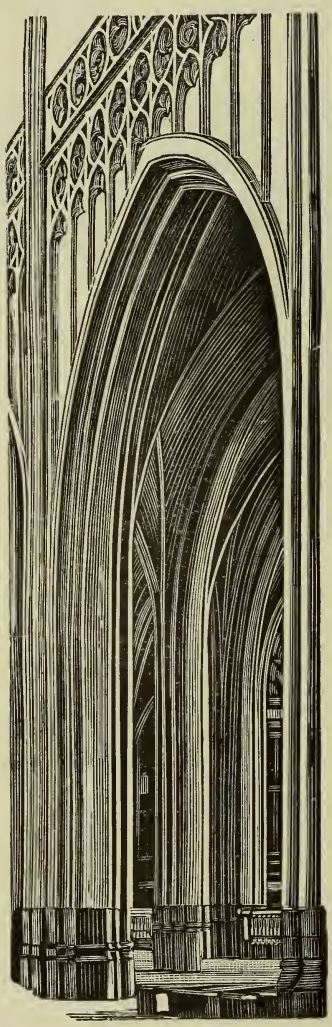


FIGURE 18. — PILIER FLAMBOYANT. CATHÉDRALE D'ANVERS.

ne pas reconnaître que l'école flamboyante a pris son origine sur le sol de la Belgique.

Si nous prenons les piliers du chœur de la cathédrale d'Anvers, figure 18, ainsi que les piliers des églises que nous venons de citer, on reconnaîtra que le pilier flamboyant a été posé sur la première base flamboyante belge connue.

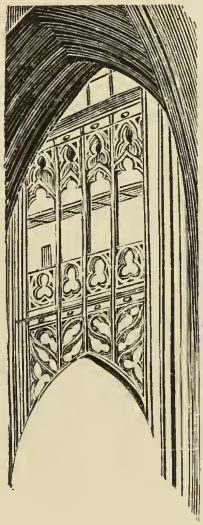


FIGURE 19. — TRIFORIUM FLAMBOYANT. ÉGLISE DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

Le triforium flamboyant de la figure 19 est aussi un membre qui a pris naissance en Belgique. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à le comparer au triforium anglais. Voyez le triforium de l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc, ceux de Diest, de Mons,

de Malines. Ce membre flamboyant a bien été originairement formé en Belgique.

En comparant ces détails à ceux des écoles française, allemande et anglaise, on reconnaît qu'ils appartiennent aux éléments constitutifs de ce qu'on pourrait appeler le flamboyant flamand. Il n'y aurait pas d'exagération, en effet, à donner à cette école le nom d'*école flamboyante flamande*.

Si, passant aux tours, on fait une analyse comparée de celle d'Anvers, on trouve que le continent possède seul ce membre remarquable et que c'est lui qui l'a créé. Voyez la figure 20, étudiez-en la beauté et en quoi elle contraste des autres tours. Examinez sa structure, comment les arcs-boutants y sont entrés et pourquoi ce membre a été pris. Suivez la hardiesse de l'emploi des arcs-boutants et analysez la grandeur de cette composition. Comparez ce travail aux tours anglaises, aux tours de la France, à celles de Strasbourg et de Fribourg, à celle de la cathédrale de Vienne, et même aux tours de la cathédrale de Cologne, qui sont d'une autre école, vous remarquerez que nulle part un pareil travail n'a été entrepris.

Où trouvera-t-on l'équivalent de ce chef-d'œuvre? Est-il une autre tour qui finisse par des arcs-boutants à une hauteur de cent vingt-deux mètres. Travailler à cette hauteur avec des arcs-boutants, quel génie cela ne demandait-il pas?

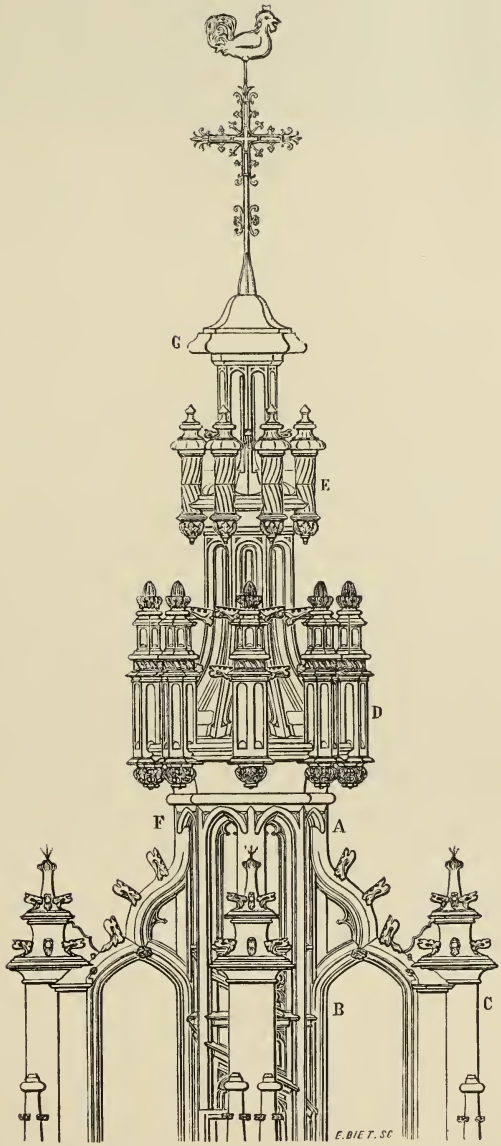


FIGURE 20. — TOUR D'ANVERS. FRAGMENT DE LA PARTIE LA PLUS ÉLEVÉE.

Ailleurs, dans l'école primaire, dans l'école française, dans l'école allemande, on finit une tour par une flèche. C'est une composition des plus faciles. A la tour d'Anvers, il y a, en place de la flèche, un composé d'arcs-boutants, et il n'est pas un membre dans toute l'architecture qui soit plus difficile et plus dangereux que celui-là. Dans une cathédrale, les arcs-boutants servent à jeter la pression des voûtes d'une claire-voie vers les piliers boutants, et c'est dans ce but que ce membre a été inventé. A la cathédrale d'Anvers, il a été employé dans le haut d'une des tours les plus élevées du monde.

Aux autres tours, en France, en Allemagne, en Autriche, en Angleterre, partout enfin dans le monde gothique, avant de finir, un bouquet va couronner une flèche d'une composition des plus simples. A la tour d'Anvers, avant d'arriver au bout, l'architecte flamand a passé par mille compositions qui font de son travail une œuvre de génie. Aussi mérite-t-il d'être appelé non seulement le chef-d'œuvre, mais encore la merveille du XVe siècle, la merveille du style flamboyant.

CHAPITRE II

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

DEUXIÈME PARTIE

Dans la formation d'un style, un programme doit prescrire l'école à former. Au XIVe siècle, la Belgique avait ce programme dont le point de départ était la ligne flamboyante anglaise, et cette ligne a produit et fait naître l'école flamboyante avec tous les éléments constitutifs nécessaires pour construire une cathédrale entière.

En Angleterre, la même ligne a été employée dans le style secondaire, mais sans programme, attendu que ce style avait l'alphabet de son école

et qu'elle n'y figurait pas pour former un style flamboyant. La preuve est que ce pays ne saurait construire une cathédrale dans le style flamboyant. Il lui manque pour cela des éléments constitutifs complets.

La ligne flamboyante n'est qu'une lettre de l'alphabet de l'école *decorated*. Le style flamboyant se compose de plus que cela. Il doit être un composé des membres d'une cathédrale entière, et les membres doivent être architecturés par un alphabet complet et nullement par une seule et même ligne.

Nous avons à établir comment on doit enseigner les écoles flamboyantes continentales. Que faut-il faire pour enseigner celle qui est née à la cathédrale ainsi que l'autre, qui a son origine dans les hôtels de ville et dans les constructions civiles. Le travail voulu pour rendre cet enseignement possible ne consiste-t-il pas à classer en éléments constitutifs l'école religieuse née à des cathédrales et à classer également en éléments constitutifs l'école civile née à des hôtels de ville?

Il a été établi déjà dans le cours de cet ouvrage qu'une architecture se forme à la structure d'un temple. Cela s'est vu chez les Grecs où l'architecture dorique a été formée au temple en bois des Doriens. Il en a été de même de l'architecture-mère gothique, qui a été créée à la cathédrale romane anglaise.

Ce qui était arrivé chez les Grecs et aux artistes

de l'école anglaise *early* eut lieu également pour la formation des écoles flamboyantes primaire et secondaire ou civile. C'est encore l'archéologie architecturale qui nous a fourni cette découverte.

Le style flamboyant s'est formé, dès 1352, à la cathédrale gothique et à des constructions civiles. Le style issu d'une cathédrale ou d'une église doit différer du style issu des palais ou des hôtels de ville. Ainsi, la structure d'une cathédrale gothique comprend les arcs-boutants, les piliers boutants, les grands portails, les grandes fenêtres, les piliers de l'intérieur, les triforiums, la claire-voie. Le flamboyant civil ne se sert pas de ces membres.

L'école primaire flamboyante a le même nombre de membres que l'école allemande, puisque toutes les deux ont pris naissance à une cathédrale. Le style secondaire flamboyant a un autre composé de membres, attendu qu'il a été formé à des constructions civiles. C'est l'analyse archéologique architecturale qui subdivise forcément l'enseignement en deux écoles, au lieu de les présenter confondues.

La structure d'un hôtel de ville est le contraste de celle d'une cathédrale. A l'hôtel de ville les arcs-boutants, les piliers boutants, les grands portails, les grandes fenêtres, les piliers de l'intérieur, les triforiums, la claire-voie n'existent pas. Ces membres ne pourraient pas être appliqués à des constructions civiles. Un hôtel de ville ne doit pas avoir

l'aspect d'un temple. Ces parties citées n'y auraient pas leur raison d'être : le tout présente un aspect plus mesquin, les détails sont plus petits, les étages plus subdivisés, les appuis de fenêtre plus nombreux. C'est cette différence de structure qui force de subdiviser le flamboyant en deux écoles, et cette séparation de cette seconde école flamboyante d'avec l'école primaire flamboyante est aussi utile dans l'enseignement que celle de l'école allemande et de l'école française.

La façade d'un hôtel de ville se compose de différents étages et ceux-ci doivent être architecturés. Les appuis de fenêtres demandent un revêtement architectural; les fenêtres sont plus petites que celles d'une cathédrale. Les gables qui couronnent les fenêtres des églises ne peuvent pas être employés à ces édifices, les trumeaux doivent être ornés et les petites portes recevoir un tout autre habillement. Un escalier monumental y est utile.

Il est utile de remarquer qu'il y a tant de monuments élevés dans le style qui nous occupe que s'il fallait les prendre tous tels qu'ils sont, l'élève architecte n'en tirerait aucun profit. C'est ce qui va nous obliger de prendre pour modèle, dans notre enseignement, le monument qui a reçu la plus haute perfection, et encore serons-nous forcé de ne prendre que les détails les meilleurs et de rebuter ce qui s'y trouve de mauvais. Quand l'élève con-

naîtra le vrai flamboyant, il saura découvrir lui-même le beau et le laid qui sont souvent mêlés. C'est dans cette vue que nous ferons connaître les monuments de ce style.

Il y a, en outre, des monuments élevés dans ce style pendant le XVe et le XVIe siècle qui présentent un travail si pitoyable que nous n'oserions pas en parler. C'est ce qui a amené la décadence de l'école. Beaucoup de ces églises ont été édifiées par de simples maçons ignorant tout à fait l'architecture. Il existe dans ces églises des parties si mauvaises qu'il est préférable de ne pas en parler. Il s'en trouve aussi bien en France que partout ailleurs dans le monde gothique.

Cet état d'imperfection nous forcera d'enseigner le vrai style flamboyant en le prenant à son origine et en choisissant les églises et les hôtels de villes où ses éléments constitutifs se trouvent créés et perfectionnés.

C'est la méthode, la marche que nous suivons afin d'amener l'élève architecte à trouver lui-même dans les monuments les détails qui ont atteint la perfection. Quand il connaîtra les éléments constitutifs les plus parfaits, il rejettera spontanément les plus imparfaits et il pourra à pareille école devenir tout aussi bien artiste que le peintre et le sculpteur formés à de bons modèles académiques.

Pour bien apprendre le style flamboyant, l'élève

architecte aura soin de laisser de côté l'école française afin d'avoir mieux à la mémoire l'école allemande. C'est de cette école que dérive l'école flamboyante et non de la française. Aussi l'élève connaissant l'école allemande connaîtra de suite l'école flamboyante d'une manière si exacte et si précise que toute erreur lui sera impossible.

Nous aurons recours à un exemple pour initier l'élève dans la formation du style flamboyant. Les Romains ont transformé les ordres grecs et cette transformation s'est nommée les ordres romains. La colonne dorique grecque sans base reçut une base dans l'ordre dorique romain. Les galbes des moulures d'un chapiteau grec furent plus arrondis chez les Romains. La corniche de l'ordre dorique grec fut changée en d'autres moulures. Les gouttelettes des triglyphes grecs, qui sont droites, reçurent chez les Romains la forme conique. Le frontispice de l'ordre dorique grec fut changé en frontispice de l'ordre dorique romain. En conséquence de ces transformations, les dérivés des ordres grecs forment l'école secondaire classique. Les lumières reflétées des monuments sont là pour établir la vérité de ce fait.

Le même phénomène a produit l'école flamboyante, pur dérivé de l'école allemande à l'aide de quelques emprunts de l'école secondaire anglaise *(decorated)*. Elle ne doit rien à l'école française et

c'est pourquoi nous demandons à l'élève de ne pas tenir compte de celle-ci jusqu'à ce qu'il ait appris les écoles flamboyantes.

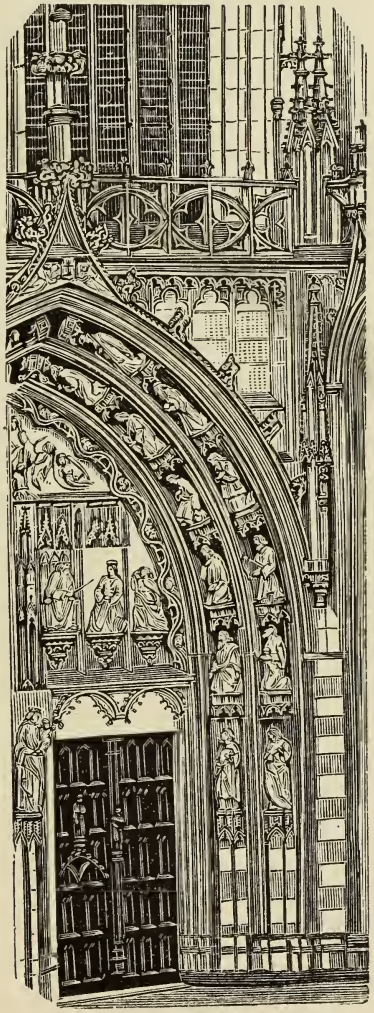


FIGURE 1. — PORTAIL FLAMBOYANT.

Cette dérivation est si vraie qu'il suffit pour l'apercevoir de comparer le portail flamboyant de la figure 1 au portail de l'école allemande de la figure 2. Il ne résulte de cette comparaison aucun contraste de principe et il est incontestable que le portail de Saint-Jean, à Bois-le-Duc, est un dérivé du portail allemand. Le tout forme la même structure, sauf l'addition de quelques lignes flamboyantes.

Les mêmes voussures du portail de l'école allemande se trouvent dans le portail flamboyant avec cette différence seulement que les nervures des voussures sont plus prismatiques. L'intérieur des voussures à côté du tympan de l'école allemande est sans redans flamboyants ; le portail flamboyant en est garni. Le dais de l'école allemande a la forme d'un piédestal sixtagon. Le portail flamboyant l'a de même. Les figurines sont placées d'une façon semblable dans les voussures de l'un et de l'autre. Le soubassement de l'école allemande est garni d'une plinthe biseautée où viennent se fonder les nervures de portail ainsi que le dais. Au portail flamboyant, la même plinthe reçoit les nervures de portail. Un gable avec des rampants droits couronne le portail allemand. Un gable en forme d'accolade le remplace dans le portail flamboyant. Les rampants du gable allemand sont remplis de pinacles, le gable flambloyant en est

tout à fait dégarni. Enfin, la flore flamboyante a pris la place de la flore allemande.

Ajoutez à ce portail les portails flamboyants de

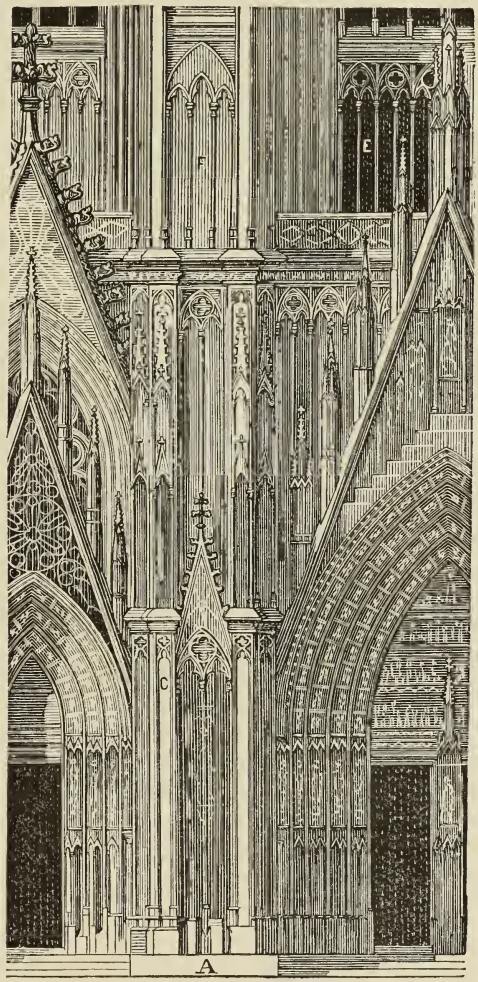


FIGURE 2. — PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

Saint-Pierre, à Louvain, de Saint-Sulpice, à Diest, de Notre-Dame des Victoires, à Bruxelles, de Sainte-Waudru, à Mons, de Saint-Rombaut, à Malines, de la cathédrale d'Anvers, et comparez-les au portail de l'école allemande, vous reconnaîtrez avec nous que le portail flamboyant est la continuation de l'école allemande et que celle-ci se modifie en style flamboyant. Vous ne trouverez pas, d'autre part, qu'il procède du portail de l'école française.

En effet, prenons l'ébrasement du portail français de la figure 3 et comparons-le au portail flamboyant de la figure 1, pouvons-nous admettre que le portail flamboyant soit un dérivé du portail français? C'est impossible. Le portail français a une tout autre structure que celle du portail flamboyant qui est la même que celle du portail allemand. L'élève se souviendra donc qu'il ne doit pas chercher l'origine du portail flamboyant dans les monuments de la France pas plus que dans ceux de l'Angleterre.

En résumé, le portail de l'école allemande a été transformé en un portail flamboyant. Ce sont deux portails se composant de la même structure et ayant la même forme de membres, mais ces membres varient d'alphabet, ce qui forme leurs différents styles. Ce qui avait eu lieu pour la formation des ordres romains s'est renouvelé pour tous les élé-

ments constitutifs dont se compose l'école flamboyante. De même que les Romains avaient transformé les ordres grecs en ordres romains, les Belges transformèrent l'école allemande en école flamboyante.

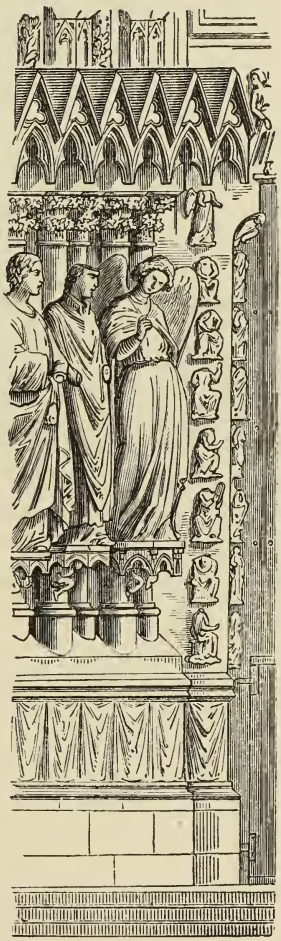


FIGURE 3. — ÉBRASEMENT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Nous regardons de nouveau la base et le pilier sur lequel l'école flamboyante a été bâtie pour qu'il soit bien spécifié que c'est sur le sol belge que ces membres ont été formés. La base et le pilier des figures 4 et 5 n'ont été apportés ni de l'Angleterre ni de la France, ils ont été composés pour fonder le chœur de la cathédrale d'Anvers, en 1352. Le

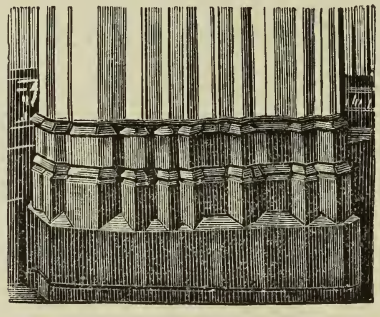


FIGURE 4. — BASE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

même pilier existe, en outre, dans le voisinage d'Anvers, à Bois-le-Duc et les monuments belges.

Si l'on compare le pilier d'Anvers à ceux de l'Angleterre ou de la France à la même époque, que trouve-t-on? On trouve en France la grosse colonne romane, en Angleterre un pilier ou une grosse colonne garnie de colonnettes et de chapiteaux, ce qui fait le contraste du pilier flamboyant. Si l'on ajoute au pilier de la cathédrale d'Anvers et de Saint-Jean, à Bois-le-Duc, ceux de Saint-Pierre, à

Louvain, des pourtours de l'église Saint-Sulpice, à Diest, de Saint-Rombaut, à Malines, et de Sainte-

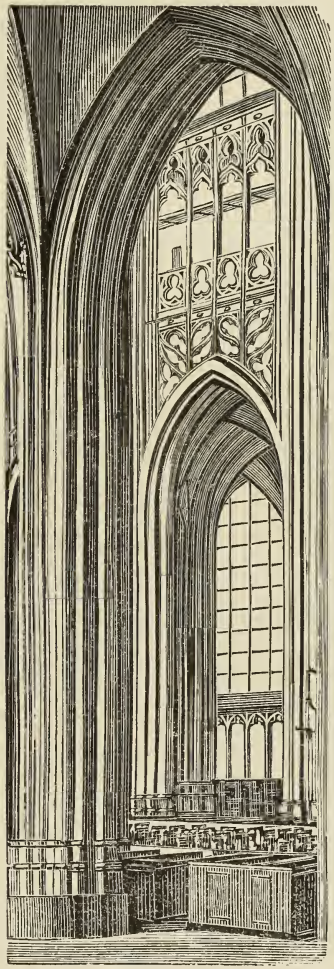


FIGURE 5. — PILIER DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

Waudru, à Mons, enfin, les piliers qui se trouvaient

dans les églises démolies, on doit reconnaître que ce membre a été inventé sur le sol de la Belgique, qu'il a été créé par le génie de l'architecte belge qui florissait au milieu du XIVe siècle.

La Belgique était alors comme toujours le chemin de l'Allemagne. Elle confinait à l'école allemande. Il était plus facile aux Belges d'aller étudier cette grande école qu'aux autres nations. Cet avantage a pu avoir une grande influence dans la formation de l'école flamboyante. Il est d'autres circonstances qui donnent lieu de s'étonner un peu que le style flamboyant soit né sur le sol belge plutôt que sur le sol français. Alors la France était encore en pleine guerre civile, tandis que la Belgique jouissait déjà de la faveur du commerce. L'Allemagne se tenait bien plus longtemps à son architecture allemande.

Au surplus, l'école française formant le contraste de l'école allemande, elle ne pouvait pas fournir des éléments à emprunter pour former un style flamboyant; attendu qu'elle est elle-même *presque un style roman et qu'elle n'a par elle-même rien à offrir en gothique :*

Un simple regard sur le contre-fort flamboyant de la figure 6 et sur le contre-fort français de la figure 7 suffit pour montrer que ce n'était pas la France qui pouvait fournir des éléments pour former ce membre important dans le style flamboyant.

Le génie créateur s'est servi de la ligne flamboyante anglaise, mais le contre-fort simple ainsi que le contre-fort des tours ont été formés sur le

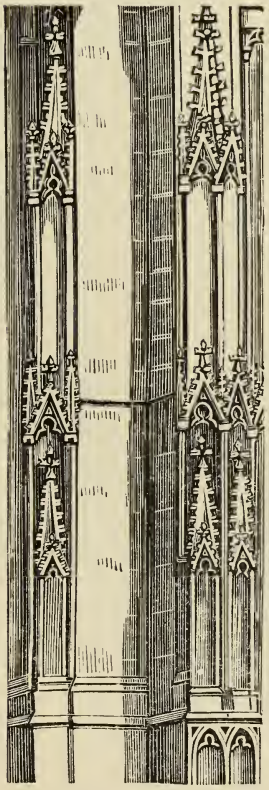


FIGURE 6. — CONTRE-FORT FLAMBOYANT DE LA TOUR D'ANVERS

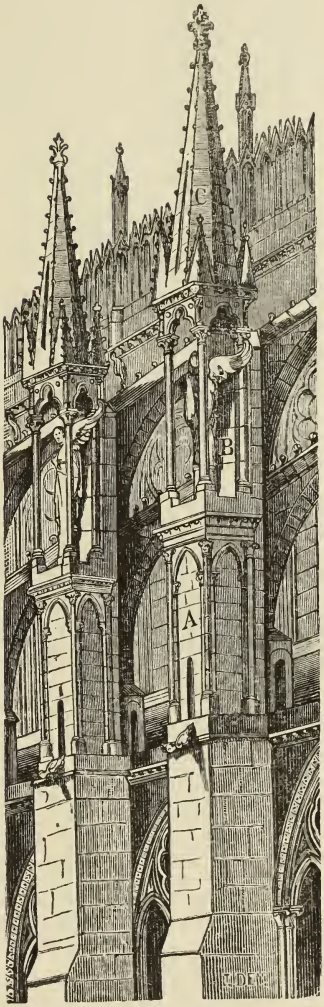


FIGURE 7. — CONTRE-FORT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

sol belge. Voyez les détails de ce membre figure 6 et analysez la raison de sa beauté. Vous reconnaîtrez que cette composition remarquable a été sentie par le cœur.

Enfin, voyez le triforium flamboyant de la figure 8 et comparez-le à ceux de Reims, figure 9, de Chartres, de Notre-Dame de Paris, etc., vous serez convaincu que le génie créateur de l'école flamboyante ne s'est pas inspiré du triforium français; il en diffère autant que le jour de la nuit.

Comparez le même triforium à celui de la cathédrale d'Orléans qui a été construit un siècle plus tard. Analysez son dérivé et vous remarquerez que ce n'est pas en France que ce membre flamboyant a pris son origine. Comparez-le encore au triforium anglais, figure 10, et vous verrez que son pareil n'existe pas en Angleterre.

Tout cela ne prouve-t-il pas que nous devons envoyer les élèves étudier un style dans son pays d'origine et non dans les pays dépourvus de ses éléments constitutifs? C'est pour les mêmes raisons que nous avons pour devoir d'enseigner toutes les écoles gothiques dans leur suite généalogique, au lieu de les enseigner à rebours, et confondues comme on l'a toujours fait.

Pour compléter nos vues générales sur l'école flamboyante, il nous reste quelques considérations à ajouter à ce que nous avons dit au sujet de la tour.

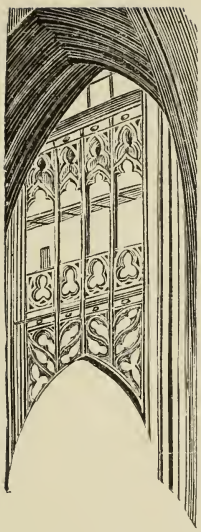


FIGURE 8. — TRIFORIUM FLAMBOYANT.

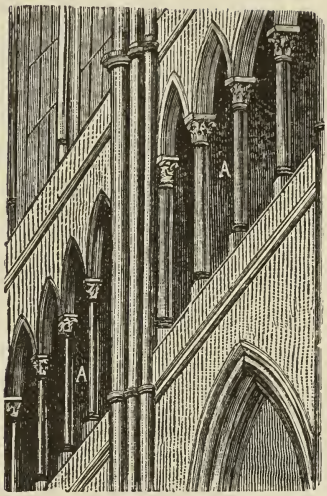


FIGURE 9. — TRIFORIUM FRANÇAIS. CATHÉDRALE DE REIMS.

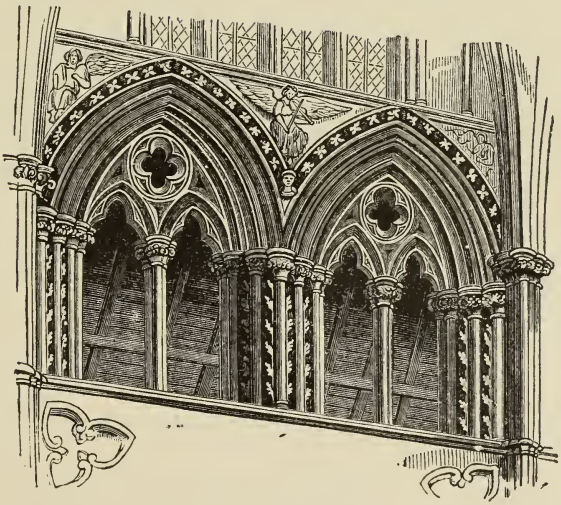


FIGURE 10. — TRIFORIUM ANGLAIS.

La tour est le membre le plus important d'une église. Sans une tour, l'église n'existe pas, en quelque sorte. C'est une église tronquée.

Prenez la tour de la cathédrale d'Anvers, figure 20 du premier chapitre, et comparez-la aux tours qui sont en Angleterre, en France, en Allemagne, en Autriche, en Espagne. Vous trouverez que la véritable tour flamboyante se trouve à Anvers.

C'est à cette tour ainsi qu'à la cathédrale qu'on voit naître l'école flamboyante. On y découvre la *transition de l'école allemande vers l'école flamboyante*. On voit qu'elle a eu lieu depuis la base jusqu'au faîte. Au fur et à mesure qu'on admire d'en bas jusqu'au haut la tour, on voit naître le style flamboyant qui va de plus en plus à la perfection de cette belle architecture. Les fenêtres d'en bas sont de la première époque.

La seconde partie a déjà les fenêtres couronnées du redan fleuronné, ses contre-forts flamboyants, garnis des pinacles géminés, sont dus au génie de l'architecte flamand. Les gablets sont tant soit peu la transition entre l'école allemande et l'école flamboyante. Mais le second étage du cadran a déjà le pinacle flamboyant accouplé ou géminé, qui s'est toujours maintenu par la suite dans le bon style.

Une balustrade termine cet étage. Un deuxième étage continue pour atteindre celui du grand cadran. Ici, l'on voit la véritable balustrade flamboyante qui se distingue par un style très franc.

Au cadran commencent des étages d'une beauté inexprimable. C'est là que l'architecte flamand a montré qu'il était un architecte de génie et qu'il a produit tout ce que le cœur peut sentir. Ailleurs on arrêtait l'achèvement des tours faute de savoir les finir sans laisser des défauts. L'architecte flamand a corrigé ces défauts par des compositions qui n'appartiennent qu'à l'élite des artistes supérieurs.

En Angleterre, en France, en Allemagne, en Autriche et en Espagne, lorsque la tour était élevée à une certaine hauteur, on la laissait inachevée ou on la terminait par une flèche octogonale. Dans ce cas, les espaces triangulaires qui existent entre les quatre angles de la tour et la base de la flèche, sont remplis par quatre clochetons. Dans l'œuvre de l'artiste flamand, cette combinaison incomplète est écartée. Cet architecte de génie ne veut pas de flèche et il ne veut pas non plus arrêter la tour. Il dédaigne la flèche et il la remplace par un *étage octogonal*. Enfin, pour remplir les vides résultant des quatre angles de la tour, il change les contre-forts des tours en piliers boutants.

Tel est le travail merveilleux qui remplace à Anvers le clocheton dont on se servait en France et la flèche qui était employée dans les autres pays. Telle est l'œuvre de génie qui a fondé l'école flamboyante.

L'archéologie architecturale étant une science qui

se produit pour la première fois, cette partie de l'école flamboyante était restée inconnue jusqu'à ce jour. Or, c'est l'archéologie architecturale qui nous démontre que c'est la composition de tour que nous avons essayé de décrire qui établit la distinction à faire entre une tour flamboyante et une tour de l'école allemande ou de toute autre école.

Nous avons établi dans ce chapitre et le précédent que c'est le continent qui a formé le style flamboyant en se servant de l'école allemande et de quelques éléments anglais. Nous avons indiqué le pays où l'on doit aller l'étudier. Nous aurons, dans les chapitres suivants, à faire connaître l'école flamboyante en exposant et développant un à un tous ses éléments constitutifs.

CHAPITRE III

EXPLICATION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

BASE ET SOUBASSEMENT.

Nous abordons l'enseignement de l'école flamboyante née à la cathédrale gothique par la base et le soubassement sur lesquels une église de ce style doit être fondée.

BASE.

Voyez la figure 1, étudiez-la dans toutes ses lignes, et faites-en refléter les lumières qui s'échappent de chacune d'elles. Vous remarquerez que

c'est la base transitionnelle. L'histoire nous fait connaître que le chœur de la cathédrale d'Anvers a été fondé en 1352, et comme on commence toujours une église par la base, il est probable qu'elle date de cette époque. On ne jette pas, en effet, les fondements d'une église sans connaître la base et le soubassement sur lesquels elle doit être élevée.

En analysant le plan de cette base, figure 2, on voit au point B que le chœur de la cathédrale d'Anvers a été fondé sur une base de transition. On a, en effet, employé, du côté de la nef, trois colonnettes qui, à la naissance des voûtes, reçoivent chacune un chapiteau. Cette partie est un dérivé de l'école allemande et non de l'école française.

En comparant cette base à celle des églises de Saint-Jean, à Bois-le-duc, de Saint-Pierre, à Louvain, de Sainte-Waudru, à Mons, de Saint-Rombaut, à Malines, de Saint-Sulpice, à Diest, de Saint-Gomaire, à Lierre; en la comparant, en outre, aux bases de tant d'autres églises belges, on reconnaît que celle d'Anvers est la base prototype flamboyante, à l'exception des trois colonnettes du point B, qui n'ont pas été suivies dans les églises que nous venons de citer.

Nous appelons toute l'attention sur le plan de la figure 2, afin qu'on se pénètre bien de sa raison d'être et qu'on y recherche l'explication de chaque ligne. On trouvera d'abord que rien n'y est superflu, on verra ensuite que tout y est nécessaire.

On reconnaîtra que le pilier de la grande nef se compose d'un pilier bien ouvragé, auquel trois

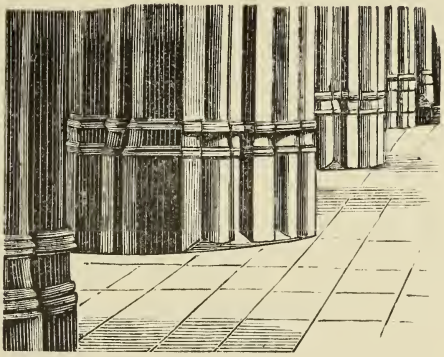


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS, 1352.

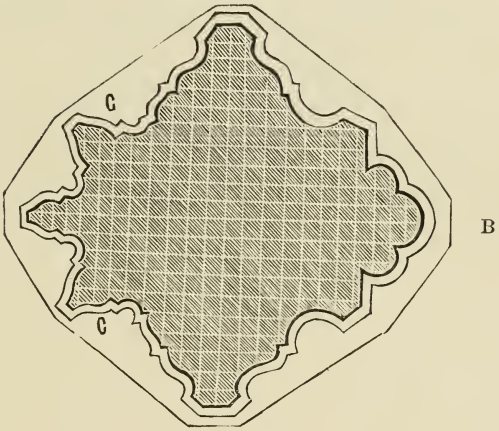


FIGURE 2. — PLAN DE LA BASE DE PILIER DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

colonnettes viennent se joindre au point B du côté de la nef, et qui reçoit du côté opposé l'arc-doubleau

et le profil des deux nervures, et du côté des arcades ogivales, le profil des archivoltes.

On observera que cette forme de plan a été tracée par le haut de l'église qui, du côté de la nef, a trois nervures dont les trois colonnettes B sont le soutien, de manière que ce sont les voûtes du haut qui ont tracé la place prédestinée pour chaque nervure.

Nous ne pouvons trop engager l'élève à toujours commencer par bien étudier le haut d'une église avant d'en venir à composer la base. Il évitera ainsi un grand défaut dont il se voit un exemple frappant à l'église de Laeken. Nous le prions de comparer le pilier de cette église avec le plan de la figure 2. Ce contraste lui apprendra à connaître le bon et le mauvais.

La figure 3 représente le plan de la base d'un pilier flamboyant affranchi du style allemand. Il est intéressant de l'étudier ligne par ligne et d'en faire ressortir la raison d'être. Du côté de la grande nef, il se trouve déjà trois nervures B qui ont remplacé les trois colonnettes de la base transitionnelle de la figure 2. Ces trois nervures sont liées ensemble d'après le même principe que le pilier de la figure 2 au point B. Il y a donc deux demi-nervures qui se trouvent au même endroit. Ces demi-nervures suivent l'intrados de la voûte, afin d'encadrer celle-ci, qui, sans les demi-nervures,

n'aurait pu être voûtée. En effet, une nervure entière n'y trouverait pas de place. C'est en haut et au point même où chaque nervure se sépare pour diviser les voûtes de la nef de la claire-voire et des bas-côtés.

Nous conseillons à l'élève d'étudier sur le vif cette intéressante partie qu'il apprendra sans difficulté en en faisant refléter les lumières. Connais-

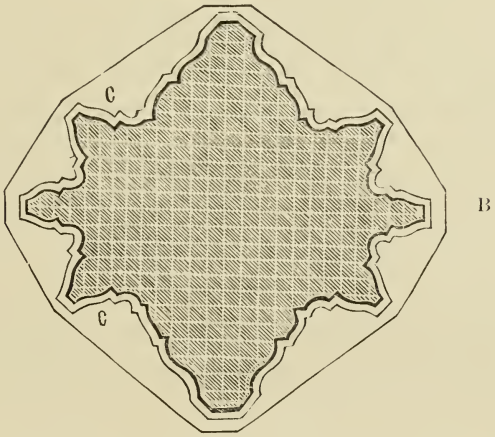


FIGURE 3. — PLAN DE LA BASE D'UN PILIER FLAMBOYANT.

sant bien cette partie, on ne fera pas mal d'aller la comparer à l'église de Laeken, où l'on trouvera le contraste et l'imperfection.

Comment tant d'églises ont-elles reçu comme pilier une grosse colonne circulaire? C'est parce

qu'on n'avait pas étudié d'avance le haut de l'église. C'est faute, en somme, de savoir dresser un pilier d'avance. La base de pilier que nous venons d'enseigner avait été préparée avant de commencer les travaux. Le haut de l'église, les nervures avaient également leurs formes et leurs dimensions prédestinées. Le tout de l'église avait été d'abord combiné. Il n'y a aucun mérite à mettre une grosse colonne pour pilier. C'est le travail d'un maçon et non d'un architecte.

A l'époque du style flamboyant, la décadence commençait déjà à se faire sentir. Il n'était pas rare alors de voir commencer une église par un curé, et un maçon sans art qui jetait les fondements sans avoir un plan. C'est ainsi qu'on se servait d'une grosse colonne, dans l'ignorance où l'on était des secrets de l'école flamboyante.

La construction d'une grosse colonne est le travail d'un artisan et celle d'un pilier, tel qu'il est représenté dans les figures 1, 2 et 3, est l'œuvre d'un architecte capable. Ce pilier demande un dessin, une coupe, c'est-à-dire des réflexions et un raisonnement, et à son plan, on peut reconnaître la valeur de l'artiste chargé des travaux. Cela prouve encore une fois que la grosse colonne ne peut être admise comme pilier et qu'elle doit être considérée comme nulle et non avenue par l'école née à des églises.

Nous aurons occasion de revenir sur l'emploi de

la grosse colonne, quand nous en viendrons plus loin à enseigner l'école flamboyante civile, celle qui est née à des hôtels de ville, à des palais et à des constructions civiles.

En analysant la véritable base flamboyante, figure 3, on reconnaît que les architectes belges avaient un programme arrêté pour former la nouvelle école, sinon on n'aurait pas vu la même base à Louvain, à Mons, à Malines, à Diest, à Lierre, à Bois-le-Duc, ni dans tant d'autres églises belges, et on en aurait vu en France et ailleurs. Cela prouve que c'est bien la base née en Belgique qui peut être adoptée, sans crainte de se tromper, comme matière d'enseignement.

SOUBASSEMENT.

Le soubassement de l'extérieur de la figure 4 se trouve à Saint-Pierre, à Louvain, à Saint-Jean, à Bois-le-Duc, et dans beaucoup d'églises belges. Nous conseillons à l'élève de le prendre comme modèle pour fonder une église. On remarquera que le style flamboyant a adopté le grand principe de l'école allemande d'être simple en bas et plus orné dans le haut.

Le soubassement représenté dans la figure 4, quoique très simple, est évidemment d'une beauté parfaite pour les murs qui entourent une église,

mais le soubassement du portail flamboyant figure 5, a aussi quelque mérite. Si on l'interrogeait détail par détail pour en faire jaillir la lumière, mais en choisissant les détails les plus parfaits, il y aurait de quoi former l'école gothique la plus coquette qu'on ait eue jusqu'à nos jours.

FIGURE 4. — SOUBASSEMENT.

Le soubassement du portail flamboyant ressemble beaucoup au soubassement du portail de l'école allemande. Voyez figure 6 et comparez-la à la figure 5 et vous reconnaîtrez avec nous qu'ils se ressemblent dans plus d'un point. Étudiez la forme de la figure 5, vous trouverez qu'elle a la même structure que dans l'école allemande. Ces deux soubassements, en effet, ne diffèrent presque pas, c'est une des raisons qui nous ont déterminé à

conseiller à l'élève d'écarter le soubassement de l'école française, afin qu'il comprenne bien le

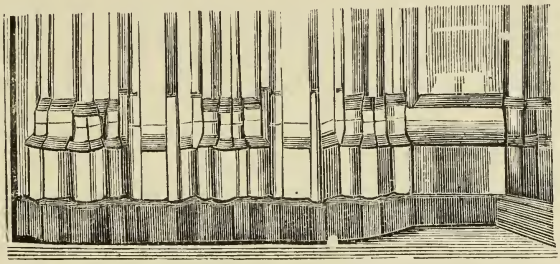


FIGURE 5. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL FLAMBOYANT.

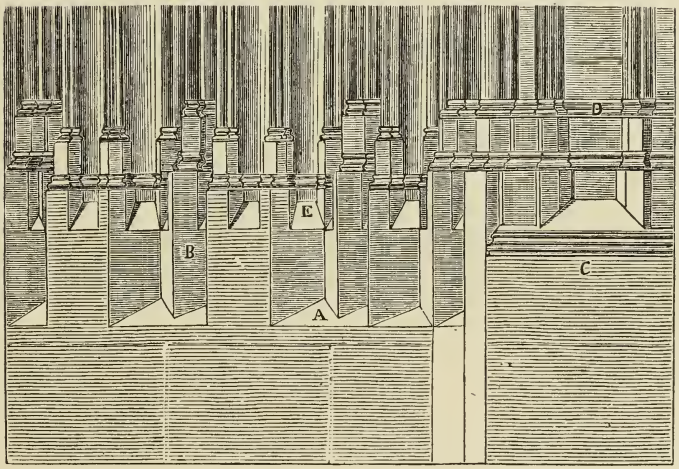


FIGURE 6. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

portail flamboyant. Connaissant l'origine de la base d'un style, il n'aura plus de difficulté à en

apprendre la suite, et il saura, en outre, démêler les bases qui n'ont rien de flamboyant.

Que l'on compare le même soubassement aux soubassements du portail de l'église Notre-Dame des Victoires, à Bruxelles, et de l'église Saint-Pierre, à Louvain, et tous les portails de la Belgique, on reconnaîtra avec nous qu'il est un dérivé du soubassement de l'école allemande.

Il n'en a pas été de même en France. Si l'on prend le soubassement de l'église Sainte-Marie, à Paris, on s'aperçoit, en analysant le portail, qu'il est impossible de comprendre la structure ni de saisir la clef de son origine. Quand l'architecte-archéologue juge que l'analyse ne peut pas être faite, et il y a dans le même cas des quantités de portails en France au XVe et au XVIe siècle, l'élève ne peut trouver là qu'un champ d'études destiné à l'égarer pour toujours. C'est pourquoi nous enseignons le style flamboyant pris à son origine, lorsqu'il était logique, grand et noble, ce qui permettra à l'élève de reconnaître lui-même par la suite ce qui n'est ni bien ni beau dans ce style.

La figure 7 représente le soubassement de la cathédrale française. En le comparant à celui de l'école flamboyante, figure 5, on ne leur trouve pas de ressemblance. Ce ne sont certainement pas les différences qui éclatent entre eux qui feront supposer que le soubassement flamboyant est sorti de l'école française.

Le génie de l'école flamboyante avait un programme bien arrêté et qui guidait son inspiration. Il avait son point de départ et son point d'arrivée. C'est ainsi qu'il construisait avec cette sûreté de vue et de main qui se remarque dans l'emploi de la base flamboyante tant à la cathédrale d'Anvers qu'aux autres églises de la Belgique. S'il en avait été autrement et qu'il n'y eût pas eu de programme,

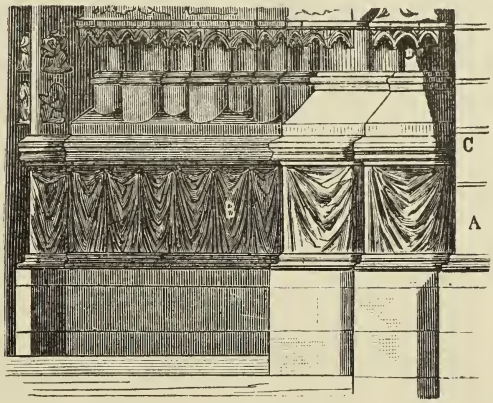


FIGURE 7. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL FRANÇAIS. CATHÉDRALE DE REIMS.

n'aurait-on pas vu dans ce pays employer comme dans les autres une base différente à chaque église?

C'est, en effet, ce qui est arrivé en France, où la base varie à chaque pilier et à chaque église. Cela ne prouve-t-il pas que l'on y construisait tout en ignorant le style et sans un programme? On pensait

faire tout simplement du flamboyant, sans savoir pourquoi ni comment. L'inspiration de l'architecte laissée sans guide ne pouvait que s'égarer. Autre témoignage que ce style est né sur le sol belge.

Un style prend son origine dans un rayon très restreint, et jamais dans deux ou plusieurs pays à la fois. Cela s'est vérifié pour toutes les architectures : la grecque a pris son origine en Grèce, la romaine en Italie, l'école-mère gothique en Angleterre, l'école française à Reims et à Amiens, l'école allemande à la cathédrale de Cologne, qui constitue à elle seule une école complète.

Il en a été de même pour le style flamboyant religieux, qui a son origine dans les cathédrales et les églises de la Belgique, et pour le style flamboyant civil, qui a la sienne aux hôtels de ville de ce pays, ainsi que nous le verrons plus loin en traitant cette partie intéressante de l'école.

Au surplus, l'origine d'un style est quelquefois l'œuvre d'un seul architecte de génie, auquel vient s'adjoindre un second qui reçoit la révélation du programme. Après quelques années d'un travail commun, le style se trouve formé.

Ce phénomène s'est produit à la formation de l'école mère gothique, qui a pris son origine dès 1180 aux cathédrales de Lincoln, de Salisbury, de Wells, etc. Cette formation a été si rapide qu'en 1220 l'école était déjà grande et noble en Angleterre,

et qu'à cette époque elle entrait sur le continent pour greffer le roman continental. Le chœur de l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, l'abbaye de Saint-Denis, Notre-Dame de Paris, la cathédrale de Trèves, offrent un étonnant exemple de ce phénomène, qui est resté ignoré jusqu'aujourd'hui.

Le même phénomène s'est représenté sur le sol belge quand le fondement de la base flamboyante a été jeté à la cathédrale d'Anvers, et c'est là, ainsi qu'à l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc et aux monuments belges que nous devons étudier les éléments constitutifs dont se composent les écoles flamboyantes.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES BASES ET SOUBASSEMENTS DE TOUTES LES ÉCOLES GOTHIQUES.

Après avoir analysé les monuments du monde gothique, on sent la nécessité de faire un résumé comparatif de chaque base et soubassement de toutes les écoles, afin de mieux graver dans la mémoire de l'élève le rôle et la physionomie que prennent ces membres dans chacune des écoles, et la différence qu'il offre d'une école à l'autre. Un résumé de ce genre aura l'avantage de compléter l'enseignement, et il permettra à l'élève de revenir sur un détail qui aurait été imparfaitement compris.

En analysant les monuments anglais de l'école *early* à dater de 1180 jusqu'au temps où se détache d'elle le rameau qui a formé les écoles gothiques continentales, on constate que la base des piliers (figure 1), en Angleterre comme dans celles qui se trouvent sur le continent avait les plinthes circulaires et ces plinthes ont été répétées dans les écoles secondaire et tertiaire anglaises. Sur le continent cette base n'a pas été maintenue, et son emploi a été abandonné dans les écoles allemande, française et flamboyante.

Nous ne pouvons pas assez engager l'élève à regarder la base primitive gothique comme base prototype dont sont surgies toutes les autres. En effet, n'est-ce pas la base allemande (figure 3) qui l'a remplacée, et n'est-ce pas dans cette cathédrale qu'on a vu naître la suite généalogique des bases dont l'origine commence par celle qui a ses plinthes circulaires ? Elle est encore visible aux piliers du pourtour du chœur de cette église. On en trouve encore en Normandie, à Beauvais, à la cathédrale de Tournai, à Saint-Bavon à Gand, etc.

Nous prions le lecteur d'étudier ce détail sur le vif, et qu'il veuille bien examiner sa suite généalogique, et ainsi, ligne par ligne, il remarquera comment elle est entrée dans un monument et comment elle a été abandonnée. En faisant le tour dans un monument, on verra souvent que, quoique aban-

donnée aux piliers des églises, elle a été employée à des colonnettes des ébrasements des fenêtres. Connaissant l'origine d'un détail, on n'apprendra pas seulement les architectures dans les édifices, mais on apprendra l'archéologie monumentale telle que nous l'entendons.

La figure 2 représente le soubassement anglais. Ce détail a été maintenu dans presque toutes les écoles gothiques anglaises. Sur le continent il n'a pas été en usage. On préférait un soubassement simple : une plinthe tant soit peu chanfreinée et quelques moulures.

La base de l'école allemande diffère totalement des autres. C'est l'archéologie monumentale faite sur la cathédrale de Cologne, qui nous l'a fait découvrir. En analysant pièce par pièce l'intérieur de cette cathédrale, nous avons pu constater la suite généalogique des bases gothiques, telle que le génie créateur les a comprises.

L'élève pourra étudier la suite de ses détails le tome II à la main.

La base de l'école allemande, figure 3, se compose d'une grosse colonne, où des colonnettes viennent se grouper à l'entour. Ce pilier, qui varie de grosseur d'avec celui qui se trouve à côté, a sa forme

justifiée par le plan de la partie supérieure de la cathédrale. Les plinthes qui, dans l'école anglaise, étaient circulaires sont octogonales dans celle-ci, ou sexagonales ; trois faces en sont généralement visibles ; elles viennent se greffer dans une grosse plinthe qui touche le sol.

Le chapitre 4 du tome II apprend pourquoi chaque pilier varie de celui qui se trouve à côté. En comparant ces piliers avec ceux des autres écoles, l'élève verra qu'ici l'art a été poussé à son plus haut degré de perfection, tandis que, dans les autres écoles, l'art est bien moins élevé dans la composition des piliers des églises.

La figure 4 du tableau comparatif représente le soubassement du portail de l'école allemande ; comme la façade principale d'une église doit toujours être le plus ornée, ce soubassement est pour ce motif plus orné que celui qui entoure la cathédrale de Cologne, et qui a reçu la forme indiquée en C de la figure 4. L'élève fera bien de ne jamais se servir de plus de moulures à une plinthe de pourtour d'une église.

La figure 5 est de l'école française. Cette base a été exécutée à la cathédrale de Reims, et on en trouve dans presque toutes les cathédrales de France. En analysant cette base et en la comparant à la base gothique de l'école allemande (figure 3) il est facile de constater que les cathédrales françaises sont fondées sur une base romane.

La figure 6 représente une nouvelle base de pilier que nous avons composée d'après les éléments et le génie de l'école française, et que nous présentons à l'appréciation des architectes archéologues. Libre à eux de s'en servir ou d'employer celle de la figure 5. Comme on peut le voir, la nouvelle base

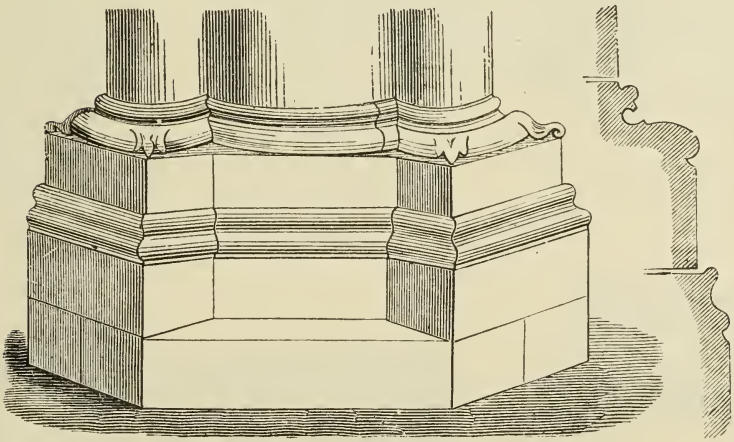


FIGURE 5. — BASE DE PILIER A LA CATHÉDRALE DE REIMS.

a été composée d'après le fragment de style que renferme le portail de la cathédrale de Reims et celui d'Amiens. Une grosse colonne de milieu est entourée par des colonnettes qui soutiennent des figurines telles qu'on en trouve aux portails susdits L'idée de placer des figures sur une colonne appar-

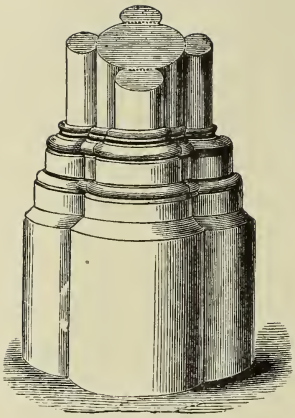


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE L'ÉCOLE-MÈRE GOTHIQUE.

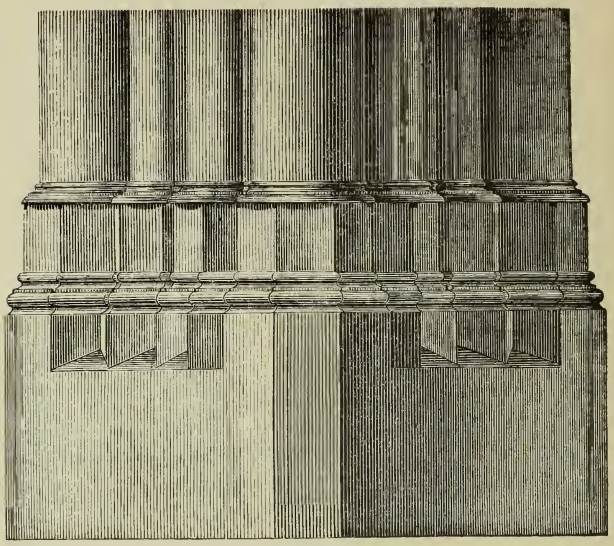


FIGURE 3. — BASE DE PILIER DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

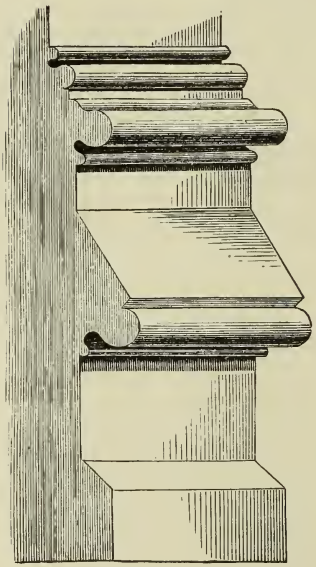


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT DE L'ÉCOLE-MÈRE GOTHIQUE.

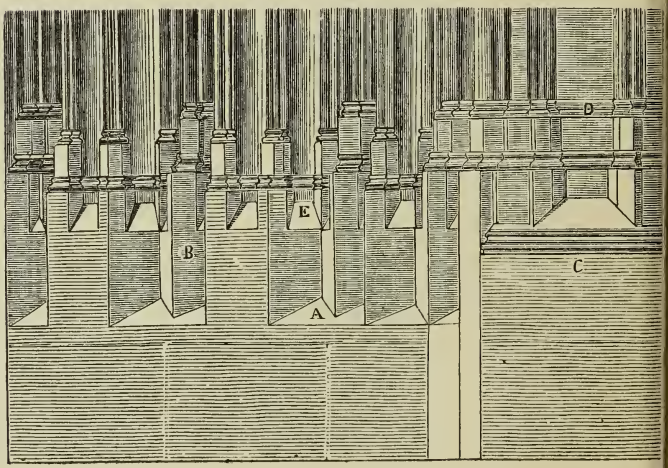


FIGURE 4. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE ET SOUBASSEMENT (C ET D) ENTOURANT L'ÉGLISE.

DES SOUBASSEMENTS DANS LES QUATRE ÉCOLES.

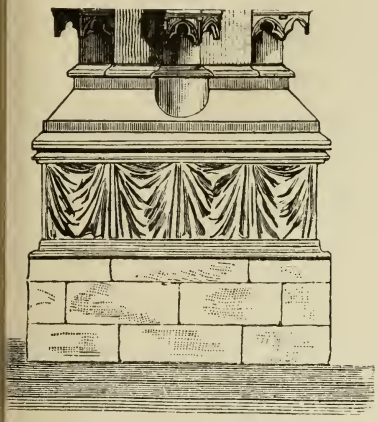


FIGURE 6. — BASE DE PILIER
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

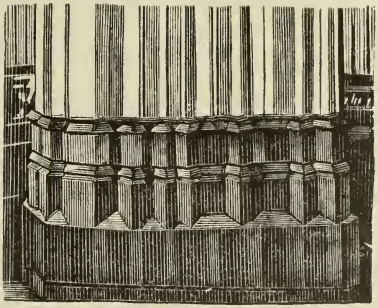


FIGURE 8. — BASE DE PILIER
DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

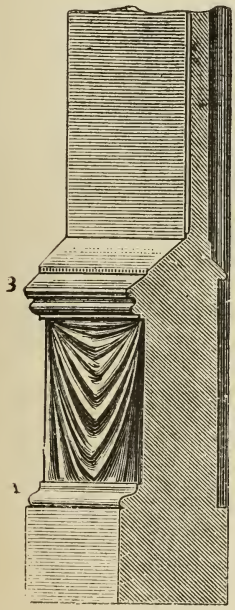


FIGURE 7. — SOUBASSEMENT
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
EMPLOYÉ AU CONTRE-FORT.

FIGURE 9. — SOUBASSEMENT
DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE
ENTOURANT L'ÉGLISE.

tient au génie français. Ce style ne sera pas du style gothique, mais il sera une architecture unique qui appartiendra seule à la France. Il est regrettable que l'enseignement académique n'aille pas plus loin que l'étude des ordres romains, parce qu'on ne connaissait pas l'archéologie monumentale; l'architecte, s'il était plus avancé, pourrait propager et continuer cette architecture française.

La figure 7 aux points A et B sans les draperies représente le soubassement qui entoure une église dans l'école française. Les draperies sont employées au contre-fort.

Nous voici arrivés à la base flamboyante. Elle ne diffère pas de principe de celle de l'école allemande, mais elle en diffère par les formes. Ainsi que la base allemande, qui a reçu ses formes commandées par le haut de l'église, la base de l'école flamboyante a été composée d'après le plan du haut de l'église, et non d'après le caprice de l'architecte. La forme d'une nervure en haut a dicté la forme de la nervure sur le sol. La forme des arcs doubleaux du sommet se répète à leur pilier. Les moulures des arcades ogivales se retrouvent à la base.

En recherchant l'origine et le pourquoi de chaque forme de bases flamboyantes et allemandes, l'élève verra que ces deux écoles possèdent seules des bases gothiques affranchies de tous les éléments romans et classiques.

La figure 9 représente le soubassement de l'école flamboyante. Il a suivi le principe de l'école allemande, qui avait pour soubassement une simple plinthe avec quelques moulures.

CHAPITRE IV

CAUSE DES FORMES EN ARCHITECTURE.

Toute forme de mérite en architecture prend son origine à l'objet qui doit être rendu architectural. Architecturer est donc l'art de donner une forme géniale à une idée, à un membre ou idée ayant pris corps, et dont plusieurs font le tout d'un monument.

La période gothique a produit des formes de mérite en quantité innombrable. Nulle époque n'est à lui comparer pour la fécondité, bien qu'elle ne se soit jamais abandonnée à la fantaisie, ni mise à la recherche des détails de caprice, comme on l'a fait dans les temps de la Renaissance et du genre

rocaille. Il est facile de prouver que toutes les compositions gothiques procèdent toujours de l'objet à architecturer.

Ainsi, la claire-voie (A de la figure 1) d'une église est le vide qui s'étend au-dessus du chœur, de la nef et du transept. Ce vide a ému et fait vibrer l'âme d'un architecte d'élite. Celui-ci, voyant en même temps que le vide les voûtes du chœur et les nefs, a dû penser à la force des voûtes, à leur poussée, à leur pression, et l'idée lui est venue de rendre leur écartement impossible. Le résultat de ses nombreuses déductions a été la composition du contre-fort B de la figure 1. Ce contre-fort fut surmonté d'un pilier boutant C. Une fois en possession de son pilier boutant, ce génie créateur jette des arcs-boutants vers ce pilier boutant. Avoir fait cette composition, n'est-ce pas avoir donné une forme à une idée? N'est-ce pas avoir donné un corps et l'existence à une idée par une grandeur de sentiment et une force de conception qui ne peuvent être le propre que de l'homme de génie ?

Voilà comment sont nées à la claire-voie ces belles formes du contre-fort, du pilier boutant et des arcs-boutants, et comment des matières qui auraient pu rester brutes et primitives ont pris des formes géniales.

Ce n'est pas tout. Ce grand travail demandait d'être architecturé. Les piliers boutants voulaient

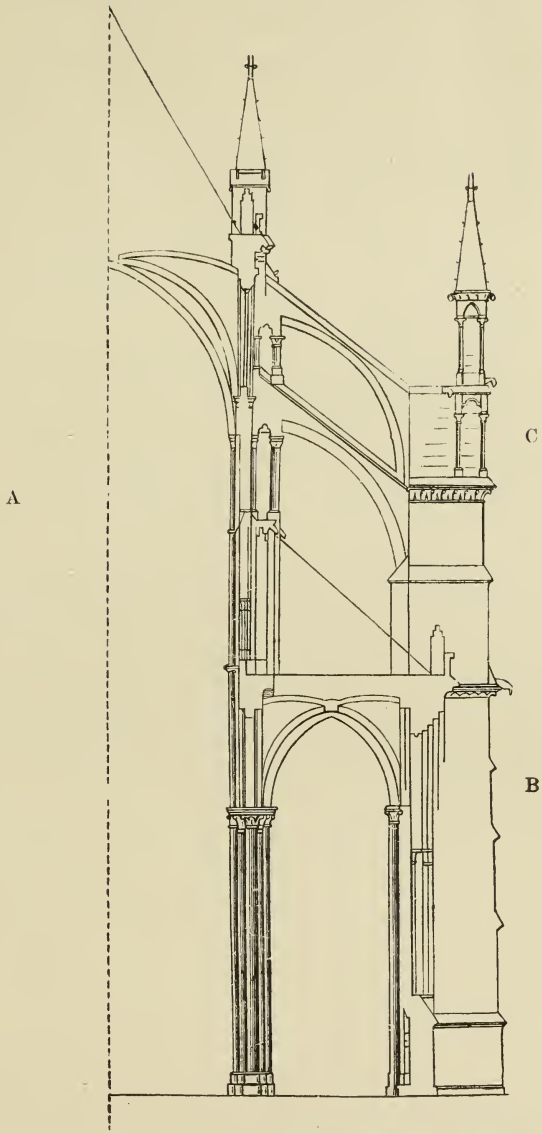


FIGURE 1. — COUPE.

être surmontés de pinacles, détail qui devait être surtout rendu architectural et finir en petites flèches. La partie la plus élevée de chaque pinacle appelait de plus un bouquet ou un final, et les arcs rampants réclamaient un ornement dans le style de l'église. Ne fallait-il pas que les étais fussent ornés, ou surmontés d'une balustrade percée à jour, soit en trèfle, soit en forme flamboyante, ou garnis de crochets?

Telle est la cause des formes en architecture et de ce qui les fait naître. Celles que nous venons de rappeler ne prouvent-elles pas toutes que le cœur les a senties et qu'elles sont l'œuvre d'un homme de génie ?

La période gothique a laissé plusieurs formes d'ogives, telles que l'arc en tiers-point, l'arc surhaussé, l'arc tronqué, l'arc surbaissé, l'arc tudor, l'arc en accolade, l'arc trilobé, l'arc en anse de panier et l'arc déprimé. Il y en a d'autres encore en arcs polylobés.

A quoi doit-on attribuer l'existence de tant de formes et ce qui les a inspirées au génie créateur? N'étaient-ce pas des objets à architecturer propres à enflammer l'architecte de génie qui les a fait naître?

Le style gothique durait déjà depuis deux siècles quand on se mit à appliquer à des constructions civiles le gothique né aux cathédrales et aux églises. Les membres civils diffèrent de ceux d'une église,

et, plus petits, ils demandent d'autres formes. Enfin, la structure d'une église n'est plus celle d'un hôtel de ville, d'un palais ou de tout autre construction civile.

Alors l'architecte de génie entrevit une tout autre structure à architecturer. Dans l'hôtel de ville, par exemple, l'arc-boutant d'une église n'existait plus. Il n'était plus besoin de contre-fort pour opposer une force de résistance à la pression des voûtes. Les grandes fenêtres d'église n'étaient pas possibles. Enfin, les portes sont plus petites. Tous les membres de cet édifice civil sont le contraste de ceux d'une cathédrale.

Mais l'architecte de génie, artiste par excellence, sait que l'art d'architecturer une cathédrale et l'art d'architecturer un hôtel de ville, c'est un même art. Il n'y a, en somme, qu'un art d'architecturer qui s'applique également à la cathédrale, à l'hôtel de ville, au palais. Il procède partout comme nous l'avons vu faire tout à l'heure à l'arc-boutant.

Il se fait un programme dans lequel il bornera sa composition, et il se dit: Voici une forme d'ogive à créer qui ne peut plus être l'arc en tiers-point, figure 3, car il n'y a pas assez de place. Les piliers dans le pourtour du chœur d'une église sont plus rapprochés : il faut une forme d'ogive moins large, et il se sert d'un arc surhaussé, figure 2. Tel est l'œuvre du génie créateur, telle est l'origine de l'arc

surhaussé qui se trouve placé à côté d'un arc en tiers-point dans le chœur et le pourtour d'une église.

L'arc en tiers-point et l'arc surhaussé appartiennent à la fois à l'école-mère, aux écoles allemande et française, et à l'école flamboyante née à des églises. On peut les employer dans

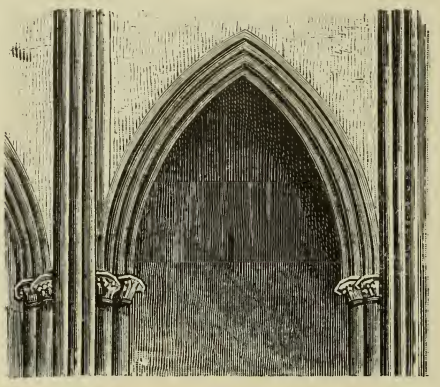


FIGURE 2. — ARC SURHAUSSÉ.

chacun de ces quatre styles sans commettre une faute.

Les arcs tronqués et les arcs surbaissés ont été employés également dans toutes les écoles. Nous engageons l'élève à se servir le moins possible de l'arc tronqué surtout.

L'arc tudor, figure 4, a été créé en Angleterre, dans un autre but que les trois précédents. L'usage

de cet arc était général dans ce pays vers 1450. On l'employait à des portails et à des portes dans le style perpendiculaire. Nous conseillons à l'élève de

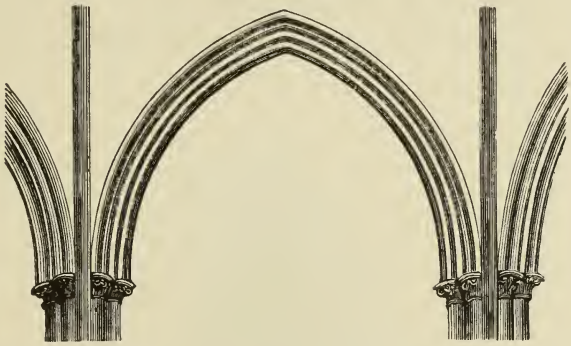


FIGURE 3. — ARC EN TIERS-POINT.

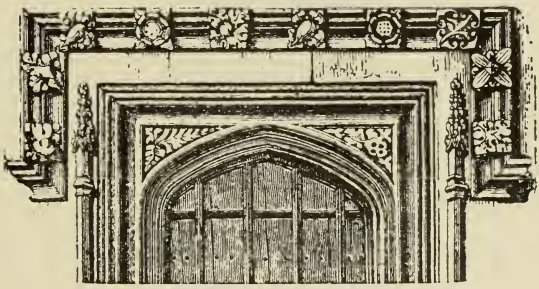


FIGURE 4. — ARC TUDOR.

ne jamais s'en servir sur le continent dans le style flamboyant continental, parce que ce dernier style diffère du style perpendiculaire anglais comme le

jour de la nuit. C'est pour cette raison que nous donnons la figure 4 architecturée dans le style perpendiculaire anglais. On voit cette ogive sur le continent, mais elle y est rare. Elle se trouve à l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc, dans une annexe.

La figure 5 donne une forme d'arc en accolade.

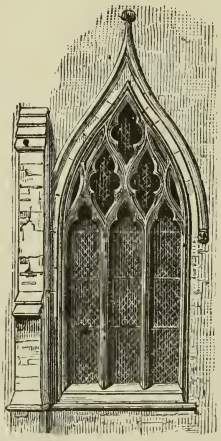


FIGURE 5. — ARC EN ACCOLADE.

Cette forme a été rarement employée sur le continent pour sa difficulté d'exécution. On en voit dans le Northamptonshire à des fenêtres. Son usage en Angleterre est très commun au-dessus des niches des tombeaux de petite dimension. Sa meilleure destination est de servir de gable, et nous pensons même qu'on l'a inventé dans ce but.

Mais c'est sur le continent que cette forme a fait son plus grand progrès et c'est là qu'elle mérite de porter le nom de gable en accolade.

C'est, en effet, le gable en accolade qui a remplacé sur le continent le gable du portail allemand pour former le portail flamboyant. C'est ce même gable en accolade qui a été placé aux fenêtres de l'hôtel de ville de Louvain, où un génie remarquable en a fait usage. C'est la même forme de détail enfin qui a été employée au contre-fort du portail de l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc, comme gablet, et généralement partout.

Qui a fait naître cette belle forme et qui l'a fait adopter par le continent comme gable de portail et de fenêtre, et comme gablet? Ce n'est pas le caprice, qui n'a pas accès dans les écoles gothiques, ce n'est pas la fantaisie qui a composé cette belle forme. Elle est l'œuvre du génie créateur qui a voulu l'employer comme gable. Rien n'est plus logique en cela que la forme de l'accolade. Elle est en même temps l'ornement indispensable d'un portail et d'une fenêtre et elle en fait le fini. Sans elle, par exemple, il y aurait quelque chose d'inachevé dans la fenêtre et le portail flamboyants. Elle est aussi utile dans le style flamboyant qu'un chapiteau à une colonne. Cette forme est due encore une fois à l'instinct d'un génie remarquable.

La forme trilobée a été employée en Angleterre,

dès 1200. La cathédrale de Lincoln nous en a laissé un joli exemple, en pur gothique *(early)*, exécuté dans le chœur. L'emploi de cette forme s'est maintenu quelque temps dans ce pays, mais en général on donnait la préférence à l'arc en tiers-point.

Sur le continent, on n'a employé la forme trilobée ni dans l'école allemande ni dans l'école française. Nous engageons l'élève à ne jamais s'en servir pour en faire une arcade soit dans le style français, soit dans le style allemand.

Cette forme apparaît sur le continent quand le style flamboyant y devient général. On la voit à la Bourse et à la tour de la cathédrale d'Anvers, etc.

La forme trilobée a reçu un emploi plus fréquent dans la décoration des panneaux de toutes les écoles. Nous conseillons à l'élève de s'en servir pour le même usage, sans en excepter le flamboyant civil, par qui toutes ces formes peuvent être employées, comme nous le verrons plus loin.

La forme d'arc en anse de panier, quoiqu'il s'en trouve des exemples en Angleterre, a été inventée sur le continent. Elle est originaire des constructions civiles. Pendant la période flamboyante civile, on appliquait le style gothique à toute sorte de constructions, à des hôtels de ville, à des hôtels bourgeois, à des maisons particulières. Ces petites constructions demandaient des arcs bien plus sur-

baissés qu'une ogive. Ces données inspiraient à l'architecte la composition d'autres formes. L'ogive en tiers-point ne pouvait pas être employée à des constructions aussi réduites et l'arc en anse de panier ou elliptique y trouvait fort bien sa place. Quoi qu'il en soit, nous conseillons à l'élève de se servir le moins possible de ce détail difforme.

Il y a un si grand nombre d'arcs qu'il ne serait pas possible de les citer tous. Nous avons dû nous borner et n'enseigner que les arcs qui ont été employés généralement, en laissant de côté les exceptions : certains arcs qui n'ont servi qu'accidentellement. Ainsi, il y a des arcs déprimés, qui sont formés d'une ellipse très plate; des arcs à plates-bandes, à coussinets arrondis. Ces arcs peuvent être employés dans tous les styles, à des portes de sacristie, à des portes de tours, ainsi qu'à la hauteur où commencent les battants des portes des portails, mais jamais aux points où les autres arcs ont été employés.

Après avoir signalé les principales formes d'arcs afin que l'élève sache choisir celle qu'il devra employer, il nous reste à constater un fait artistique d'une grande importance. Ainsi, bien que l'arc ne constitue pas à lui seul un style, il y a des arcs qu'on ne saurait supprimer sans détruire l'harmonie et la concordance du style. Voilà un principe que l'architecte ne doit jamais perdre de vue.

L'arc tudor, par exemple, figure 4, est d'une simplicité extrême ; il est, en outre, peu solide. Eh bien, si on s'avisait de le supprimer à une porte dans le style perpendiculaire anglais, on romprait l'harmonie et on détruirait le caractère de ce style au point de le rendre méconnaissable.

Au contraire, si on voulait s'en servir pour former un portail flamboyant continental, on romprait l'harmonie du style flamboyant. On peut, en conséquence, regarder comme une règle que *chaque école demande son arc ogival.*

Un style d'architecture est une chose aussi sensible que la musique. Il a ses règles d'harmonie aussi bien qu'une composition musicale. La concordance dans l'architecture doit être aussi bien observée que la concordance dans la musique. C'est en cela qu'est l'art tout entier. Les Grecs et les Romains appelaient la musique le grand art et l'architecture l'art par excellence. N'oublions jamais cette analogie.

L'élève qui voudra bien saisir les différentes formes d'arcs fera bien d'étudier le huitième chapitre du tome premier. Ce chapitre est d'ailleurs comme la base fondamentale de tout l'enseignement qui peut résulter de cet ouvrage.

Nous donnons un autre exemple :

Lorsqu'il a reçu la mission de construire une église ou une cathédrale, un architecte de génie

commence par la tracer en gros. Sa première idée est de raisonner en constructeur ; il vérifie ses entre-arcs et il se demande s'ils sont bien conçus, si les membres sont en rapport avec le tout et si l'ensemble a les dimensions voulues. C'est ainsi qu'il commence son premier travail intellectuel. La construction achevée dans l'esprit, il pense à architecturer les membres. Alors il devient artiste et c'est comme tel qu'il se livre à ses raisonnements. Il entre dans la seconde et essentielle partie de son art qui est celui d'architecturer une construction toute brute et matérielle, totalement dépourvue d'ornements et de moulures. L'architecte constructeur de la première partie devient dans la seconde l'architecte de génie, c'est-à-dire le vrai artiste. C'est le moment où des formes vont trouver leur création.

Toute construction demandant à être architecturale, l'architecte se sert de son alphabet qui se compose des ornements et des moulures. Il prend la construction membre par membre, et il adapte à chacun d'eux les moulures et les ornements que réclame l'art d'architecturer une cathédrale ou une église. Ainsi, le gable dans l'état où le constructeur l'a laissé demande une fin. C'est le final, ce composé inspiré par la flore indigène au génie créateur. Le final, tel que la figure 6 le représente, ne donne-t-il pas logiquement une belle forme à l'idée qu'a

eue l'homme de génie qui a voulu rendre architectural le gable laissé brut et matériel par le constructeur ?

L'architecte de génie va plus loin. Ainsi, à propos du gable encore, il ne raisonne pas en constructeur, il se dit en artiste : « Ce détail a des rampants. Ces rampants sont trop simples à côté du bouquet superbe de la figure 6. Il y manque quelques ornements qui harmoniseraient le tout d'un gable ». Que fait-il alors? Il y met, au point A de la figure 6, des crochets tels que les représente la figure 7, et il achève par là d'architecturer le gable, et ainsi de suite le tout d'une cathédrale. Voilà le travail de l'homme de génie, et telle est la cause qui fait naître des formes dans l'architecture, et dont le tout fait une cathédrale gothique.

Voici encore un exemple : La cathédrale de Vienne (Stefens dom) est dépourvue d'arcs-boutants. L'architecte, au lieu de suivre l'exemple de ses prédécesseurs et d'employer des arcs-boutants, s'est servi des gables des toits pour résister à la pression des voûtes de la claire-voie.

Les gables, comme ils sont placés à Vienne, remplissent la même fonction que l'arc-boutant. L'idée de faire jouer à ces gables le rôle d'arc-boutant n'était-elle pas dominée par celle de les architecturer? Aussi, que fait l'architecte autrichien? Au lieu de laisser voir un pignon simple, il l'a rendu

architectural. Le travail qu'il a fait, n'est-ce pas ce que nous appelons rendre un objet architectural ou

FIGURE 6. — FINAL OU BOUQUET DE GABLE.

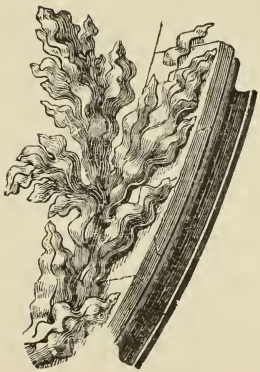


FIGURE 7. — CROCHET DE GABLE.

donner une forme à un objet? Et n'est-ce pas en cela que consistait ce que les Grecs et les Romains entendaient en nommant l'architecture l'art par excellence?

L'emploi de gables tenant lieu d'arcs-boutants entraînait d'autres formes pour l'église, et ces formes ont pris naissance à l'église même. Les contre-forts avaient un autre but que celui de résister à la pression des voûtes comme dans nos églises gothiques. Aussi les contre-forts de la cathédrale de Vienne ont-ils été autrement architecturés que les nôtres, et il en est sorti d'autres formes qui appartiennent en propre au génie de l'architecte autrichien. Voilà la cause originaire de formes dont un certain nombre servent à constituer un style complet.

Il est à souhaiter que l'Autriche fasse une archéologie architecturale sur ses monuments gothiques comme celle que nous venons de terminer, en gros, sur les monuments de l'Allemagne, de la France et de la Belgique. On doit regretter que ce pays n'ait pas ce travail; il tirerait beaucoup plus de profit de ses monuments précieux. Au reste, notre observation s'adresse à toutes les nations. Chacune ne devrait-elle pas avoir son archéologie architecturale, c'est-à-dire une archéologie qui classe en éléments constitutifs les différents styles dont se composent ses monuments?

Voici, dans la figure 8, une autre forme de gable. Ce n'est plus, cette fois, un gable de fenêtre, c'est un gable de maison. Il était en usage à Salisbury de 1350 à 1360. Qui a fait naître cette forme? Ce n'est pas plus la fantaisie qui l'a créée qu'elle n'a produit les autres formes dont nous nous sommes occupé. Cette forme a pris son origine aux rampants d'un toit qui demandait à être architecturé.

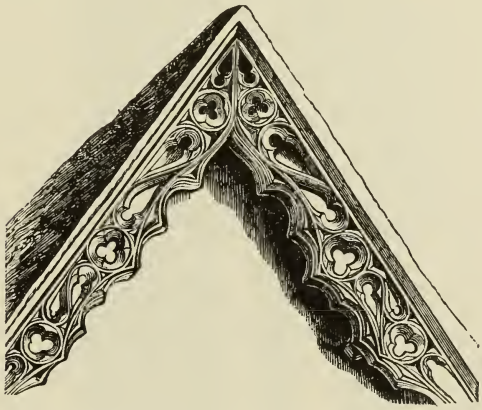


FIGURE 8. — GABLE DE MAISON. — SALISBURY. — 1360.

On ne peut se refuser d'y reconnaître le travail d'un architecte de génie, qui se servait déjà, vers 1360, des formes flamboyantes pour architecturer un simple toit de maison. Ce gable, tel que nous le voyons, est bien l'œuvre d'un génie créateur, il est un produit du cœur et il a été conçu d'après son

programme qui a créé une ligne ayant reçu en France le nom de ligne flamboyante. Telle est la cause et l'origine des formes flamboyantes, et voilà l'objet qui les a fait naître.

Dans la figure 9, nous revoyons le beau chapi-

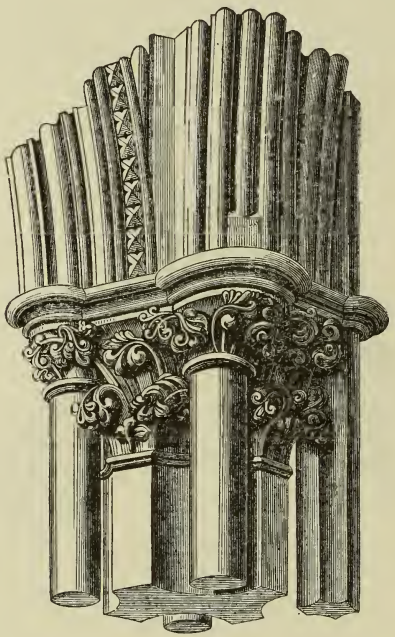


FIGURE 9. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN. — 1200.

teau exécuté en 1200 au chœur de la cathédrale de Lincoln. Quel mérite s'attache à ce détail? Qui l'a fait naître? L'a-t-on copié à une autre église? Non. Ce chapiteau n'existait nulle part alors.

Le programme de l'école anglaise *(early)* était de transformer le chapiteau roman en chapiteau gothique, affranchi de toute forme classique, de même que la colonne classique en un pilier gothique. Tel fut le travail prodigieux du génie créateur de cette école.

Cet architecte de génie, vainqueur du pilier, s'attaque aussitôt au chapiteau. Comment le transformer ? Il commence par changer les anciens tailloirs en un tailloir arrondi. En effet, c'est à ce tailloir arrondi que l'on distingue un chapiteau anglais *(early)* d'un chapiteau roman. On peut voir en Normandie, à beaucoup de chapiteaux, des tailloirs arrondis exécutés de 1220 à 1260, époque où le gothique est entré en France par cette province. M. Viollet-le-Duc, sans avouer et constater l'origine anglaise de ce chapiteau même, dit qu'il a été exécuté dans ce pays jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Mais le vaste *Dictionnaire* de cet auteur est le contraste de la vérité, comme il l'est de l'intelligence du style gothique.

Voilà l'œuvre du génie créateur qui a composé un des chapiteaux primitifs du style gothique, et c'est d'après son programme qu'a été composée l'école entière *(early)* que nous avons enseignée dans le premier volume. Que l'on y revoie les autres chapiteaux de la même école, et l'on reconnaîtra que l'œuvre du premier architecte a été imité et continué par l'emploi d'un chapiteau à tailloir arrondi.

C'est ainsi que le génie créateur de l'école-mère gothique a donné sa forme à une idée. C'est encore le cœur qui a senti et produit ce beau détail du gothique primitif dont on n'a pas encore, selon nous, reconnu ni proclamé sur le continent le grand et rare mérite. Il faudra peut-être attendre, pour qu'on lui attribue toute sa valeur, les musées d'archéologie architecturale que nous souhaitons de voir instituer dans chaque pays et selon notre programme.

Qu'on analyse tout ce qu'a de beau la figure 10 qui représente le contre-fort de tour exécuté à Anvers. Cette composition, qu'on ne saurait assez admirer, est aussi une œuvre de génie. Son auteur a compris qu'un contre-fort des bas-côtés d'une église n'est pas l'équivalent d'un contre-fort de tours, pas plus que les contre-forts qui sont à côté des chapelles absidales. Aussi il s'est fait un programme dans lequel la tour avait un tout autre contre-fort que celui que demande la façade latérale d'une église.

Que fit alors cet architecte? Il composa un contre-fort sans fin, c'est-à-dire un contre-fort qui peut monter si haut qu'on le veut sans empiler étage sur étage. Ce membre était indispensable à une église gothique complète. En effet, les éléments constitutifs d'une église ne se composent-

ils pas de trois contre-forts différents et dont la fonction varie de l'un à l'autre?

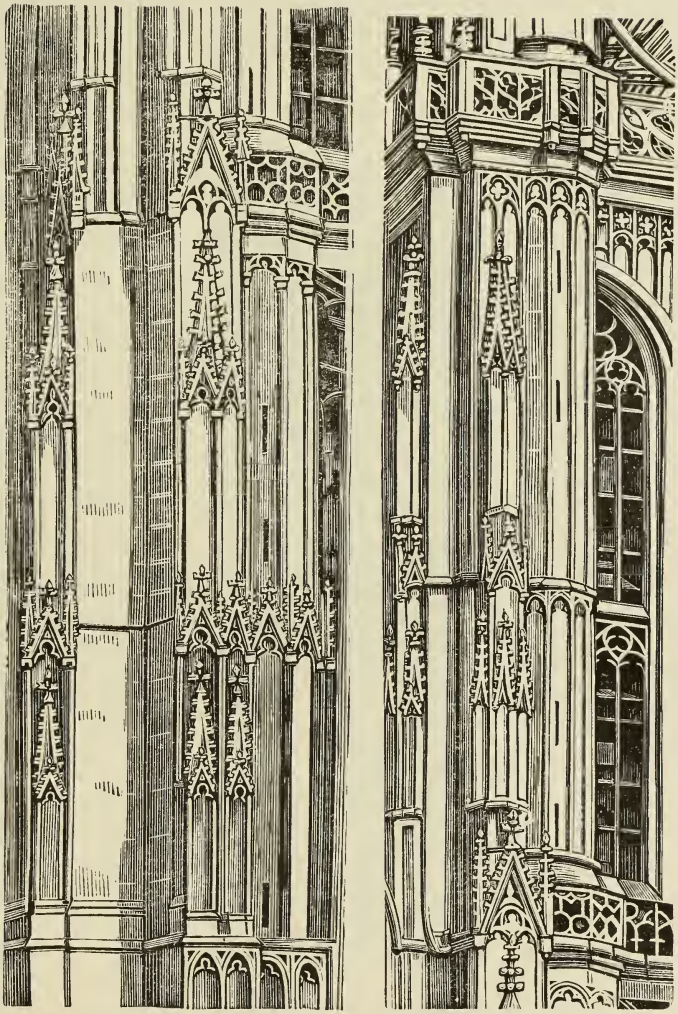


FIGURE 10. — CONTRE-FORT. — CATHÉDRALE D'ANVERS.

Un autre exemple nous est fourni par l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc. Il est représenté dans la figure 11. L'architecte montre ici qu'il est un artiste remarquable. Partout au point que nous allons dire, on voit un pilier

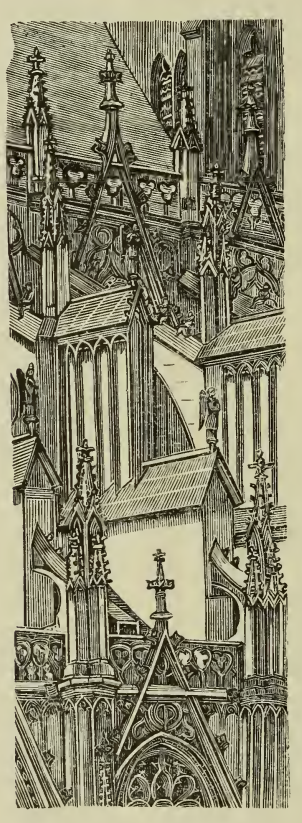


FIGURE 11. — ARC-BOUTANT DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

boutant : à Notre-Dame de Paris, à Sainte-Gudule, de Bruxelles, dans toutes les églises. Partout dans ces piliers boutants on a coupé un passage pour éviter la chute des ouvriers. Que fait cet artiste ? il recule son pilier boutant et il jette un arc-boutant dans le vide que le recul a fait. Cet arc-boutant vient buter en A contre un composé de pinacles.

Dans toutes les écoles antérieures, un pinacle est une composition d'une extrême simplicité. Ici, le grand artiste a groupé quatre pinacles contre un grand et formé un composé sans exemple.

L'arc-boutant de la figure 11, comme il est placé, est une rare conception qui demande peut-être à être expliquée. La poussée des voûtes de la claire-voie jette leur force de résistance vers le pilier du milieu ; celui-ci la jette vers le second pilier et le second pilier vers le groupe de pinacles, de manière que cet arc-boutant fait la fonction que réclament les voûtes de la claire-voie. Ces arcs-boutants existent depuis des siècles. C'est encore un œuvre qui peut servir de modèle, puisqu'il est une création et que rien de ce qui le constitue n'a été pris chez le voisin. Voilà le chef-d'œuvre que l'architecte de l'église Saint-Jean a su créer en donnant une forme à une idée.

Nous terminerons ce chapitre par un dernier exemple. L'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Autriche et tout le reste du continent gothique se servaient d'une flèche pour finir une tour. La flèche est une composition des plus faciles. Que fait l'architecte flamand pour finir les derniers étages de la tour d'Anvers ? Fait-il comme ailleurs ? Non. On le voit par la figure 12. Il se sert, pour composer la tour, des membres les plus difficiles. Il commence par faire un programme, puis il forme une idée, enfin il compose une tour des plus jolies, la plus jolie de toutes celles qui ont été bâties jusqu'à ce jour et que nul pays n'a essayé d'imiter.

Pour opposer une force de résistance à la pression de la tour en même temps que pour créer une forme architecturale, l'artiste anversois prolonge le contre-fort, qu'il transforme au-dessus de la balustrade en pilier boutant. Ce pilier boutant a sa raison d'être : il sert à garnir les vides occasionnés par la forme octogonale donnée à cet étage.

Ce n'est pas tout. En étudiant, dans la même figure, la partie la plus élevée de la tour, on trouve un composé d'arcs-boutants, qui surpasse en beauté et en difficulté tout ce qui s'est vu jusqu'à présent. Cette partie est d'une exécution si difficile que, s'il faut avoir été un artiste de génie pour l'avoir conçue, il n'a pas moins fallu un architecte construc-

teur hors ligne pour l'exécuter. Tous ceux qui ont une connaissance approfondie de la fonction des arcs-boutants et de la pression qu'ils provoquent apprécieront cette grande conception. Si l'on n'avait que le dessin de cette tour, on pourrait paraître

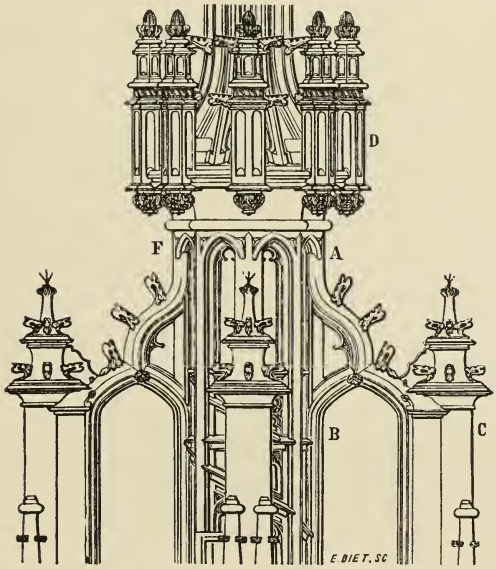


FIGURE 12. — ARC-BOUTANT DE LA TOUR D'ANVERS.

avoir raison de croire qu'il est impossible de l'exécuter. Mais la tour d'Anvers existe depuis des siècles, étalant cet admirable et prodigieux composé d'arcs-boutants, l'une des merveilles de l'art architectural. Voyez la figure 12.

Ce n'est pas tout encore. L'architecte flamand n'est pas à bout d'idées, il n'a pas épuisé la source de ses créations. Il trouvera encore une forme à donner à une idée avant de quitter sa tour. Ainsi, après que les arcs-boutants ont fini leur dangereuse

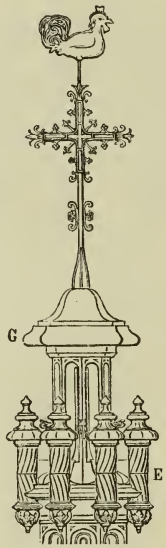


FIGURE 13. — SOMMET DE LA TOUR D'ANVERS.

pression vers l'extérieur et ainsi établi l'équilibre de l'ensemble, un composé de corbeaux et de pinacles, figure 13, termine la tour. Au lieu de finir raide par un bouquet comme cela se voit partout, ce génie créateur produit une forme sans exemple et qui sera toujours pour le spectateur une cause

d'étonnement et d'admiration. On ne cessera de se demander comment une forme de cette hardiesse peut se maintenir à une hauteur de cent vingt-deux mètres. Pour notre part, nous ne comprenons pas comment les Anversois ont pu se décider à laisser exécuter un travail aussi audacieux. Oser finir son œuvre, tout en l'air, par les membres réputés les plus difficiles et les plus dangereux par les architectes, que d'études et de réflexions cela n'a-t-il pas nécessité ! Le triomphe a couronné l'entreprise de l'architecte intrépide. Son chef-d'œuvre est un composé de formes aussi remarquable dans le détail que dans l'ensemble. Il n'a pas été aussi connu jusqu'à présent qu'il le mérite, parce que l'archéologie architecturale n'était pas encore née. Cette science est nécessaire pour comprendre cette genèse de lignes et de formes qui dépasse toute imagination et que le cœur seul d'un grand artiste a pu produire.

CHAPITRE V

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DES ARCHITECTURES DE TOUS LES PEUPLES

Les éléments constitutifs d'une architecture équivalent à une quantité de membres suffisant, avec son alphabet, à composer un monument de dimensions assez vastes. Un monument est donc un composé de membres, d'ornements et de moulures qui varient pour chaque style. Ainsi, dans l'école gothique allemande, bien longue serait la nomenclature des éléments constitutifs : chez elle, on peut l'affirmer, le nombre des membres, des ornements et des moulures est illimité. L'école primaire gothique est déjà moins riche et la portion de cette école qui se trouve sur le

continent est, pour ainsi dire, incomplète. Plus incomplète encore est l'école française, et l'on ne saurait se servir de ce qui la constitue pour élever un monument sans le secours des éléments à y ajouter. Au contraire, l'école flamboyante, née dans les églises et hôtels de villes belges, est si riche en éléments constitutifs, qu'il est permis de les classer en deux écoles. C'est pour cette raison que chacune de ces écoles doit être classée par ses éléments constitutifs, afin qu'on puisse après ce travail les enseigner.

Le temple égyptien est un composé de membres dont le nombre est minime; minime aussi est l'alphabet de cette architecture. Autres sont les membres et l'alphabet employés au temple dorique. Cela vient de ce que l'école grecque a un programme bien plus vaste que le programme d'après lequel le temple égyptien a été construit. Ici, l'entablement se compose de quelques lignes, et la colonne semble avoir été inventée pour ne pas supporter. C'est le contraire chez les Grecs, et il est permis de dire que la colonne égyptienne exprime le contraste d'une colonne dorique grecque.

Le temple romain est un composé de membres pareils à ceux du temple grec, à l'égard duquel il n'est qu'une continuation d'école. Mais le temple romain diffère en alphabet du temple grec. En effet, trouve-t-on aux temples romains les mêmes

ornements, les mêmes moulures qu'aux temples grecs? Aucunement. Cette différence est ce qu'il y a de plus logique. On comprend, en y réfléchissant un peu, qu'il ne pouvait en être autrement. Le temple romain, ayant la même structure, c'est-à-dire le *même composé de membres* que le temple grec, en quoi l'architecture romaine eût-elle différé de la grecque si ce n'eût été par l'alphabet architectural?

De même, la cathédrale romane varie en membres et en alphabet d'avec le temple romain ou grec. Cette différence a aussi sa raison d'être, puisque la cathédrale a une structure autre que celle du temple. En effet, la cathédrale de Tournai, par exemple, diffère comme composé de membres et comme alphabet de ce qui forme les éléments constitutifs du temple grec ou romain.

De même encore les membres d'une cathédrale gothique se distinguent d'avec ceux d'une cathédrale romane. En effet, la cathédrale de Cologne a des membres qui ne sont plus ceux de la cathédrale de Tournai. La différence dans les membres est pourtant moins sensible que dans les précédentes comparaisons que nous avons faites, par le motif bien naturel, que c'est la cathédrale romane qui a été prise, par le génie créateur de l'école-mère, pour être transformée en cathédrale gothique. Mais cette parenté n'a pas empêché que ces deux cathé-

drales variassent énormément dans leur alphabet architectural. Il est incontestable que les ornements et moulures de la cathédrale de Tournai et ceux de la cathédrale de Cologne sont d'une diversité aussi apparente que le jour et la nuit. Cela revient à dire, en résumé, que chaque style a un composé de membres et un alphabet qui lui appartiennent en propre et qui se modifient considérablement d'un style à l'autre.

Cette différence relative aux membres et à l'alphabet n'est pas la seule difficulté que rencontre l'enseignement architectural. Nous avons, en effet, beaucoup de styles, tant en membres qu'en alphabet, qui sont restés incomplets et inachevés et qui, malgré leur état d'imperfection, sont employés sans qu'on sache les compléter ni qu'on ait essayé de le faire. Quelle est la cause de cet inachèvement? C'est ce que nous allons essayer d'expliquer.

La raison pour laquelle beaucoup de styles sont restés inachevés est que ceux qui tentèrent de les former n'avaient su ni découvrir ni comprendre les principes nécessaires à la création d'un style ou d'une architecture. Nous pouvons dire qu'ils ont travaillé sans programme et qu'ils ont ignoré les éléments constitutifs qu'ils ont essayé d'employer. Ils n'ont pas connu la vérité sur laquelle repose le fondement de toute architecture digne de ce grand nom. Ils n'ont pas su qu'un monument était un composé

de membres, d'ornements et de moulures, et leur ignorance leur a fait confondre les membres avec ce qui devait architecturer les membres. Telle est la raison pour laquelle il y a beaucoup de styles qui ne furent qu'ébauchés et que nous voyons rester inachevés sans qu'il soit possible de les continuer. Tous les architectes, tous les professeurs de notre siècle se sont imaginé que ces styles étaient complets et ils les ont employés et enseignés comme tels. MM. de Caumont, Viollet-le-Duc et Ramée ont versé dans la même erreur.

C'est ainsi que les Indous et les Égyptiens sont restés dans l'enfance de l'art, n'ayant jamais eu de style parfait, tandis que nous sommes tombés dans la décadence après avoir eu devant les yeux de superbes modèles.

Quelle est la cause de cette décadence? N'est-ce pas parce que l'on a ignoré les éléments constitutifs d'une école ou d'un style? N'est-ce pas parce que l'on a travaillé sans école, sans savoir le pour et le contre d'un membre ni qu'un monument est un composé de membres, d'ornements et de moulures? N'est-ce pas parce que l'on n'a pas compris que les éléments constitutifs d'un style diffèrent d'avec ceux d'un autre style? Nous ajouterons que c'est pour la même cause que les élèves sortent aujourd'hui des académies sans connaître les monuments de leur pays, ainsi que les différents styles dont ils se composent.

La connaissance des éléments constitutifs des diverses architectures est aussi utile à l'architecte que l'est celle de la grammaire pour apprendre une langue. Ici c'est la grammaire d'une langue, là, c'est la grammaire de l'architecture.

En effet, comment un architecte composera-t-il un projet de monument digne de la postérité s'il ne sait ce que sont les éléments constitutifs d'une architecture dans laquelle il veut composer le sien?

Comment pourrait-il employer un style, le style rocaille ou Renaissance, par exemple, s'il ignore ce que c'est que la continuité de ce style incomplet, ce que c'est qu'un membre et ce qui doit architecturer un membre? Comment pourra-t-il continuer ce style inachevé, s'il ne connaît pas ce qui lui manque ?

Comment pourra-t-il ajouter quelques membres ou quelques lettres à son alphabet s'il n'entend rien à ce qui constitue le style complet? Comment sommes-nous exposés aujourd'hui à voir tant de constructions déplaisantes, sans goût, pires que celles des Indous? N'est-ce pas grâce à cette ignorance des principes fondamentaux du style dans lequel ils ont bâti? N'est-ce pas encore parce qu'on ne leur a pas enseigné ces principes dans les académies ?

Comparons ce que nous faisons avec les œuvres des Grecs. Comparons monument par monument,

là des monuments en ruines, ici des constructions modernes, en style grec. Que trouvons-nous par cette comparaison? Nous trouvons de suite que nous ne savons pas ce que nous construisons, et il arrive qu'une pareille erreur ne cause chez nous que de l'indifférence.

Chez les Grecs, au contraire, un architecte eût été lapidé par le peuple s'il avait mutilé un ordre de leur architecture ou employé le quart d'un membre ou d'une colonne. Il eût été puni du même sort, s'il s'était servi d'un entablement dorique pour être supporté par une colonne corinthienne. On l'aurait exilé s'il avait fait soutenir par une fenêtre une corniche dorique ou une corniche d'un autre ordre, ou qu'il eût commis l'une ou l'autre de ces fautes qui se produisent tous les jours à notre époque.

Aujourd'hui, une base ionique a pour membre, non une colonne de son ordre, mais une colonne d'un tout autre ordre. Mille futilités révoltantes couvrent les façades. Les fenêtres dépassent les membres principaux et l'on voit exécuter des choses que ni les Indous, ni les Romains, ni le moyen âge n'auraient jamais osé faire.

A quoi faut-il attribuer les énormités que nous voyons dans les constructions de nos jours? Pourquoi les gouvernements paraissent-ils ne pas s'apercevoir qu'ils sacrifient des sommes qui se chiffrent

par quarante et par cinquante millions de francs à des pseudo-constructions conçues sans art ni fond de style? Est-il besoin de les nommer? Le dessin que nous venons d'esquisser fera connaître à ceux que nous cherchons à éclairer l'un de ces monuments édifié dans la capitale de la Belgique, celui-là même que des esprits aussi téméraires qu'ignorants ont osé déjà proclamer la merveille du XIXe siècle. L'église de Laeken, en Belgique également, est une construction indigne, mais moins révoltante encore que le monument écrasant et écrasé dont nous venons de parler : le palais de justice, puisqu'il faut le nommer. Athéniens qui vécûtes à l'époque de Périclès, si vous reveniez en ce monde, que penseriez-vous de l'esprit artistique des peuples modernes!! Combien n'y a-t-il pas de monuments dans tous les pays que votre goût, votre intelligence du grand art, votre jugement vous feraient condamner et renverser par vos mains! A quoi faut-il attribuer tout cet excès de fautes, tout cet entassement de contre-sens? A quoi? n'est-ce pas à ce que les architectes, les professeurs, les commissions des monuments, les gouvernements qui disposent des deniers publics, ignorent aujourd'hui ce qui constitue un style ou une architecture?

Les Indous sont nés dans l'enfance de l'art et ils y sont toujours demeurés, faute de connaître les vérités qui précèdent. Mais les Indous ne pouvaient

pas se rendre compte de ce qui était mieux. Ils n'ont pu voir ni les monuments grecs, ni les monuments gothiques. Il a donc été plus permis à eux de rester dans l'enfance de l'art qu'il ne l'est à nous de nous plonger de plus en plus dans la décadence.

Est-ce que tous les chefs-d'œuvre du grand art, à ses plus belles époques, ne sont pas étalés à nos yeux? En effet, nous voyons les chefs-d'œuvre des Grecs et des Romains, nous voyons les chefs-d'œuvre du moyen âge et les monuments gothiques. Nous voyons, en un mot, tous les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Notre ignorance n'est point excusable, d'autant plus qu'au lieu de nous arrêter dans la mauvaise voie, nous allons chaque année un peu plus loin.

Prenons en témoignage de l'ignorance profonde de notre époque, tous les livres relatifs à l'architecture gothique publiés de notre temps. Aucun de ces ouvrages ne révèle que l'auteur connaisse les éléments constitutifs des écoles dont se composent les monuments gothiques, ni qu'il sache le pour et le contre d'un membre, ni ce qu'est un composé de membres. On peut les lire tous avec la plus grande attention, ils n'apprendront rien de ce qu'il faut savoir sur ces parties fondamentales de l'architecture. Les lecteurs n'ayant pu apprendre ce que les auteurs n'ont pu enseigner, parce qu'ils l'ignoraient eux-mêmes, nous pouvons l'affirmer, s'ils ne

changent de voie, ni les uns ni les autres ne connaîtront jamais les éléments constitutifs des écoles gothiques. Alors, si l'on ne trouve rien dans tous ces livres sur les éléments constitutifs des écoles gothiques du continent, que peuvent-ils donc renfermer, qu'y découvre-t-on? On y trouve un énorme plagiat fait en 1824 dans des livres anglais, le plagiat des écoles primaire, secondaire et tertiaire, comme il s'appellera un jour dans l'histoire des curiosités littéraires et artistiques.

Nous n'avons pas fini notre démonstration. Ainsi, dès la décadence de l'école grecque, l'architecture a subi, peu à peu, un déclin constant, à l'exception de l'époque des écoles gothiques. Ce déclin provient de ce que l'on a commencé à ne plus tenir compte des règles établissant les éléments constitutifs de l'école ou du style, puis on s'est relâché de plus en plus, enfin, les ayant tous brouillés, on les a tous perdus.

D'un autre côté, certaines écoles sont restées inachevées, imparfaites. Il en a été ainsi, par exemple, pour le rocaille, parce que ce genre (car ce n'est qu'un genre, un fragment, et pas un style) a toujours été sans programme et que tous ceux qui s'en sont servis ne se sont jamais préoccupés de savoir ce que c'est que le commencement ou la fin d'un style ou, en d'autres termes, quels sont les éléments constitutifs de l'école entière. En résumé,

ce genre rocaille n'a pu devenir une école, un style, il est resté inachevé, uniquement parce que ceux qui l'ont travaillé n'ont pas cherché à lui donner des éléments constitutifs distincts de ceux des autres écoles.

Ainsi, on voit assez par ce que nous venons d'exprimer, d'une manière trop didactique peut-être, que le genre rocaille, appelé improprement, nous le répétons, style Louis XV, est dépourvu des éléments constitutifs suffisants pour servir à l'architecture.

Si le XIXe siècle connaissait les éléments constitutifs des écoles ou des styles universels, il pourrait traiter ce fragment de style sur un plan nouveau et le propager. Un artiste bien doué et qui posséderait toutes les connaissances que nous essayons, par cet ouvrage, de faire introduire un jour dans l'enseignement des académies, serait à même d'analyser ce style rudimentaire et de rechercher de quelle manière il serait possible de lui composer des membres et un alphabet conçus d'après le génie du commencement d'école où il est resté. Il n'est point douteux que l'artiste dont nous parlons ne finisse à la longue par compléter ce style avec autant de bonheur qu'aurait pu le faire le génie primitif qui l'avait ébauché.

En effet, pourquoi n'a-t-on jamais pensé à continuer ce joli fragment de style? C'est encore et toujours parce qu'on n'en connaît pas les éléments constitutifs.

Comme nous l'avons dit, il y a beaucoup de styles incomplets, inachevés. Mais il ne faut pas qu'un patriotisme déplacé fasse naître chez les peuples des prétentions à une architecture nationale. Cela ajouterait encore à la confusion et à l'ignorance dont nous nous plaignons. Si toutes les nations avaient ces prétentions et si elles avaient existé à toutes les époques, nous aurions à compter déjà autant de styles qu'il y a de jours dans l'année. Et cependant, en ce moment même, les Flamands prétendent avoir aussi une architecture bourgeoise à eux. La vérité est que les apparences de style qu'on voit chez eux sont si loin d'être un style que cela ne vaut pas la peine d'en parler. Si les Flamands avaient bien connu ce que sont les éléments constitutifs de leur prétendue école, ils se seraient gardés de l'exécuter en marbre. Il est regrettable pour eux d'avoir exposé en pierres à Paris leur ignorance des éléments constitutifs de leur pseudo-architecture.

Non pas que les Flamands soient précisément sans architecture, mais celle qu'ils ont est sans ressemblance avec l'architecture en pierres. Qui serait admis d'ailleurs, pendant une période d'effroyable décadence comme la nôtre, à agiter la revendication d'une architecture restée inconnue? Pour l'apprécier, il faudrait commencer par montrer les éléments constitutifs du style.

De tout ce que nous avons dit; il résulte que depuis la naissance de la civilisation, il n'y a eu que deux ou trois époques qui aient connu ce que sont les éléments constitutifs de leurs écoles, et cette vérité est incontestable, sinon on n'eût pas vu tant d'architectures commencées et demeurées ébauchées et imparfaites, sans qu'on ait jamais pu les compléter.

L'exemple tiré d'une analyse archéologique architecturale fera mieux comprendre ce qui précède et ce que sont les éléments constitutifs d'un style.

Il y a quelques années, dans une polémique qui s'était engagée au sujet de la Tour bleue à Anvers, un architecte archéologue soutint cette vérité qu'il n'existe pas une architecture militaire proprement dite. Pour terminer la dispute, on s'adressa, comme à un arbitre, à M. Viollet-le-Duc, qui, à tort, soutint le contraire. La polémique n'empêcha pas le monument de passer par le vandalisme anversois, après tant d'autres qui avaient eu le même sort. En effet, est-ce que cette ancienne cité n'a pas détruit toutes ses portes garnies de ponts-levis ?

Voyons comment l'analyse archéologique architecturale combat l'opinion que M. Viollet-le-Duc a émise, sans preuves à l'appui. Supposons qu'un architecte soit chargé de construire un château féodal dans trois pays, chacun dans un style différent,

et d'après un programme tel que si nous étions encore au moyen âge les châteaux qu'il aurait à construire seraient, en Belgique en style gothique, en France en style roman, en Italie en style classique.

Le plan de chacun d'eux, aussi bien en Belgique qu'en France et en Italie, consistera à entourer la forteresse d'un fossé et d'un mur garni de créneaux. Un pont-levis sera établi à la forteresse belge, il y en aura un également à la forteresse française et à l'italienne. Le dessus de chaque pont-levis sera garni de mâchicoulis. Les coins des murs d'enceinte seront garnis de donjons et surmontés de créneaux.

Quels sont les éléments qui rendront architecturaux les donjons, les ponts-levis, les mâchicoulis, les créneaux de ces châteaux? La forteresse belge ne sera-t-elle pas architecturée en ornements et moulures du style gothique? La forteresse française, en ornements et moulures du style roman? Et la forteresse italienne, en éléments du style classique?

En résumé, toutes les parties constitutives des trois différentes forteresses seront rendues architecturales d'après les éléments de l'école gothique, de l'école romane et de l'école classique.

Cela établi, quel nom conviendra-t-il de donner à la forteresse belge, à celle de France et à celle d'Italie? Donnera-t-on à la première, bâtie en

gothique, le nom d'architecture militaire? nullement. Donnera-t-on cette dénomination à la deuxième, bâtie en roman, ou à la dernière, bâtie en classique? Pas davantage. On ne les désignera pas sous le nom d'architecture militaire, tout simplement parce qu'on s'est servi du style gothique, du style roman et du style classique pour architecturer ces trois différentes forteresses.

En somme, on doit toujours appeler une construction un *monument militaire*, *civil* ou *religieux*, et elle ne peut jamais être appelée une *architecture militaire*, *civile* ou *religieuse*.

Il est évident que le pont-levis, les donjons, les mâchicoulis, les créneaux, donnent un caractère militaire à une construction. Mais, d'un autre côté, une tour, un portail, un arc-boutant, appartenant à une église, n'ont-ils pas un caractère religieux? Là, les créneaux et les mâchicoulis ne servent-ils pas à lancer des flèches sur l'ennemi? Ici, la tour ne sert-elle pas à appeler, avec les cloches, les fidèles à la prière? Donc, ce sont deux membres différents, dont l'un sert dans la construction d'une forteresse, et l'autre, d'une église, et celle-ci aussi peut être architecturée en style gothique, en style roman et en style classique.

Il est permis à présent d'apprécier que ceux qui prétendent qu'il y a une *architecture militaire* sont dans l'erreur, et qu'ils y sont faute de connaître les

éléments constitutifs d'un style, ce que c'est qu'un membre, et ce qui doit architecturer un membre ; faute de connaître que plusieurs membres architecturés forment le tout, le total d'un style complet, faute enfin d'avoir connu les éléments constitutifs d'une architecture.

CHAPITRE VI

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

PILIER DE L'INTÉRIEUR.

Nous avons, au chapitre précédent, enseigné l'église flamboyante jusqu'à la hauteur des bases et du soubassement. Nous enseignerons dans celui-ci le pilier de l'intérieur de la même église.

Le pilier que nous présenterons pour l'école flamboyante ne sera certainement pas une colonne circulaire. Ce sera le vrai pilier flamboyant, qui est composé comme dans la figure 1. Ce pilier a été

exécuté, en 1352, à la cathédrale d'Anvers. C'est une œuvre de mérite.

Le grand architecte auteur de ce beau travail avait sans doute pour programme de composer un pilier qui ne serait plus un pilier de l'école allemande et dont l'exemple n'existerait nulle part autre qu'en Belgique.

Employer une grosse colonne pour un pilier flamboyant est une grave erreur. Elle a pourtant été commise par les anciens aussi bien qu'elle l'est encore à notre époque. Cette erreur a plusieurs causes qu'il est bon de rapporter.

Ainsi, dans le passé, vers 1400, par exemple, la décadence gothique arrivait à grands pas. Des architectes, qui ne savaient rien de l'école allemande, se servaient d'une grosse colonne par ignorance du gothique et sans se douter même que, souvent, le XIIIe siècle avait fondé le gothique sur une grosse colonne romane, ainsi que cela se voit à Sainte-Gudule, à Bruxelles; à Notre-Dame de Paris et dans plusieurs monuments de la France. Ils employaient cette colonne parce qu'ils croyaient, tant leur science était courte, que ce membre appartient au style gothique. En outre, les architectes qui s'inspiraient des monuments français se persuadaient tout simplement qu'il suffisait de les y avoir vus pour qu'une colonne et beaucoup d'autres détails romans ou romains appartînssent réelle-

ment au style gothique. On comprendra bien à présent pourquoi nous avons tant insisté pour que

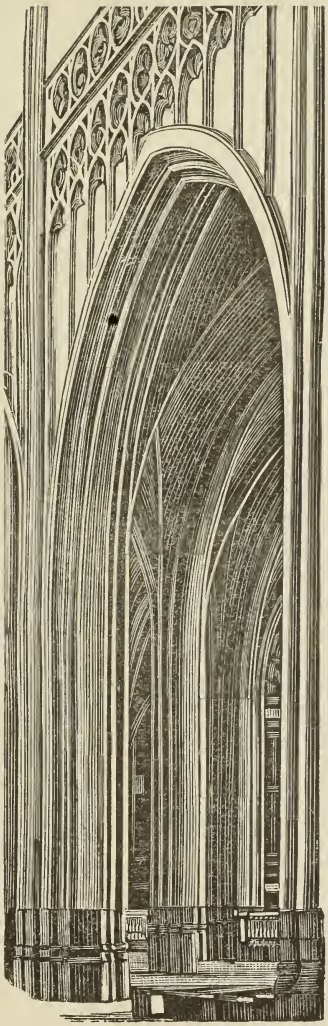


FIGURE 1. — PILIER DU CHŒUR. — CATHÉDRALE D'ANVERS. 1352.

l'élève laissât de côté l'école française qui, loin d'aider à former le style flamboyant, a tant contribué à l'altérer par l'emploi de la grosse colonne.

Il est une autre cause qui a été surtout favorable au fréquent usage de la grosse colonne. C'est la facilité qu'elle offre à l'exécution rapide d'un monument. Une église avec la grosse colonne est dix fois plus facile à construire qu'une église à pilier. En effet, une grosse colonne a un grand chapiteau, un grand tailloir. Les tailloirs reçoivent les archivoltes, les nervures, quelle qu'en soit la forme.

Au contraire, un pilier, tel que l'un de ceux des figures 2 et 3, a demandé une étude finie de l'église, une étude complète de la base à la voûte. Il a exigé, avant d'être, qu'on connût les formes des nervures, celles des archivoltes et des arcs-doubleaux, toutes formes qui ont à prescrire celles du pilier.

L'art n'a aucune part dans le travail de la grosse colonne. C'est une affaire de routine et de métier, l'œuvre d'un maçon. Elle n'a jamais été employée que par un homme dépourvu d'idée et jamais par un vrai architecte.

Le pilier des écoles allemande et flamboyante a demandé, avant que la base fût posée, l'étude de la claire-voie, l'étude des bas-côtés d'une église, l'étude des nervures, l'étude des voûtes. Aussi, il n'est donné qu'à l'artiste de mérite d'étudier

d'abord le haut d'une église avant de donner une forme à un pilier. En résumé, c'est le haut d'une église *qui donne la forme du pilier en style flamboyant*, et aussi en style allemand.

En revoyant les figures 2 et 3 et en analysant leurs formes, il est aisé de remarquer que c'est bien le haut de l'église qui prescrit la forme du pilier, de même que celle de sa base. C'est pour cette raison qu'il est logique de préférer le pilier reproduit par ces figures.

La figure 2 représente un pilier de l'école allemande. Si on le compare au pilier flamboyant de la figure 3 on trouvera le même principe dans les deux piliers, mais on n'y reconnaîtra pas le principe de la grosse colonne. Le pilier, aux points C B de la figure 2, a reçu trois colonnettes qui vont atteindre les nervures de la claire-voie. Ces trois colonnettes sont remplacées par trois nervures dans le pilier de la figure 3. Dans celui-ci encore, les nervures de la claire-voie descendent sur une plinthe biseautée et elles donnent par cela même la forme du pilier.

Cette même figure 2 montre les moulures des archivoltes et les nervures qui descendent sur une plinthe biseautée.

Dans tous les temps, quand un style a duré quelques siècles, les ornements et les moulures ont changé, et l'on a passé pour ainsi dire à la formation

d'une seconde école. On l'a vu chez les Grecs où d'un ordre il en est sorti un deuxième, puis un

FIGURE 2. — PILIER DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

troisième et un quatrième. La même chose a eu lieu chez les Romains. Ce qui était arrivé chez les

FIGURE 3. — PILIER DE SAINT-JEAN, BOIS-LE-DUC.

Grecs et les Romains s'est renouvelé à la formation du style flamboyant.

Chez les Grecs et les Romains, les ordres expriment la suite généalogique des deux écoles; ici, le style flamboyant exprime la suite généalogique de toutes les écoles gothiques et il montre qu'il est la continuation et la dernière venue de ces écoles en passant par l'école allemande, sans avoir touché à l'école française. Cette filiation établit que la grosse colonne, romane après tout, ne peut pas servir pour un pilier gothique flamboyant.

Il est bon que l'élève sache que vers 1400, quand le style gothique était à son déclin, le bon architecte était rare, comme on le voit aux œuvres de cette époque. La vraie école allemande était ignorée. On n'était pas capable de démêler cette école de l'école française. On ne se doutait pas plus alors que de nos jours de l'archéologie architecturale. Or, les différents styles de ces deux écoles formaient deux différentes souches, et ces deux souches différentes donnaient deux principes d'écoles contradictoires.

Ainsi la claire-voie, qui est souvent soutenue en France par une grosse colonne, l'était en Allemagne par un pilier gothique. Ces deux souches devaient laisser des traces de leurs formes différentes. C'est ce qui a été cause de l'introduction dans l'école flamboyante de la grosse colonne qui n'est, au fond, qu'une colonne romane ou une colonne classique, membre qui est d'un emploi impossible dans le flamboyant primaire.

La figure 3 représente le pilier exécuté dans l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc. Comme on peut le voir, c'est là le véritable pilier flamboyant. Cette gerbe de moulures retombant sur une plinthe biseautée, les nervures de la claire-voie descendant du haut sans rencontrer de chapiteaux, tels sont les véritables caractères flamboyants qui contrastent avec ceux des autres piliers gothiques.

On remarquera qu'à l'église Saint-Jean, les nervures descendent de la claire-voie jusqu'en bas, sur une plinthe biseautée.

Les trois colonnettes que le pilier de la cathédrale d'Anvers a gardées du côté de la nef sont le signe d'un pilier flamboyant transitionnel. C'est la seule partie de ce membre qui prouve que le pilier d'Anvers est un dérivé de l'école allemande. Tous les piliers du chœur de cette cathédrale, enterrés par l'exhaussement du sol, peuvent servir de modèles de piliers flamboyants de transition.

Il en est de même des piliers suivants, qui sont affranchis du style allemand. Ce sont ceux de Saint-Pierre, à Louvain ; de Sainte-Waudru, à Mons; des pourtours de Saint-Rombaut, à Malines, et de Notre-Dame, à Diest, ainsi que plusieurs autres qui se trouvent dans des églises de Belgique.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PILIERS DES QUATRE ÉCOLES

L'analyse archéologique sur les monuments du monde gothique nous montre que chaque école a un pilier qui lui est propre. Les piliers 1, 2, 3 et 5 du tableau ci-joint représentent les piliers des quatre écoles tels qu'ils se trouvent dans les édifices. La figure 4 est un projet composé par l'auteur.

A quoi peut-on connaître que chaque école a son pilier ?

L'analyse sur les monuments élevés en style primaire ou *early* anglais nous fait connaître que cette école mère gothique avait pour pilier celui représenté par la figure 1 du tableau comparatif. Il diffère des autres écoles en ce qu'il a un cul-de-lampe, ou un corbeau servant d'appui pour soutenir les colonnettes de la nef principale. Dans cette figure on voit que les colonnettes de la claire-voie reposent sur un corbeau. Si l'on compare ce pilier à ceux des autres écoles on remarquera que ce principe n'existe ni dans l'école allemande, ni dans l'école française, ni dans la flamboyante.

En interrogeant les monuments anglais élevés de 1180 jusqu'à 1220 on y trouve une école transitionnelle qui avait pour programme de transformer

le roman anglais en gothique. Ce style primaire, dont sont sorties toutes les écoles continentales gothiques, était nommé par les Anglais *early*. Pendant sa création on se servait pour pilier d'une colonne qui supportait tantôt un arc trilobé, tantôt un arc en tiers-point, et on tâtonnait pour arriver à la transformation d'un style en un autre. Mais du moment que le rameau continental gothique se fut détaché d'elle, la colonne fut presque abandonnée en Angleterre pour adopter le pilier dont nous parlions plus haut (figure 1).

L'élève ne doit pas chercher le pilier de l'école primaire anglaise sur le continent, car il ne le trouverait pas. L'emprunt consistait dans les arcs-boutants, les contre-forts et les fenêtres. L'abbaye de Saint-Denis, Notre-Dame de Paris et le chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles nous en offrent des exemples.

Nous devons observer en outre que l'école *early* fut ignorée sur le continent entre 1180 et 1220, sauf quelques fragments, qui se trouvent dans la Normandie, province qui appartenait alors aux Anglais.

*
* *

La figure 2 représente le pilier de l'école allemande. Il diffère de celui de l'école précédente en ce qu'il est beaucoup plus beau, et mieux compris.

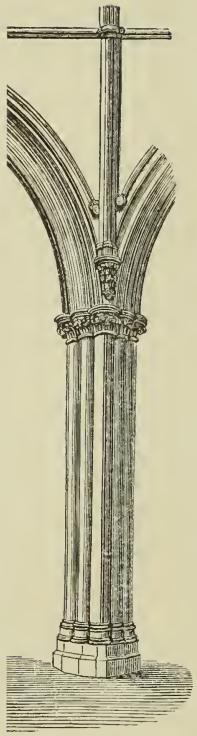


FIGURE 1. — PILIER
DE L'ÉCOLE MÈRE GOTHIQUE.

FIGURE 2. — PILIER
DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

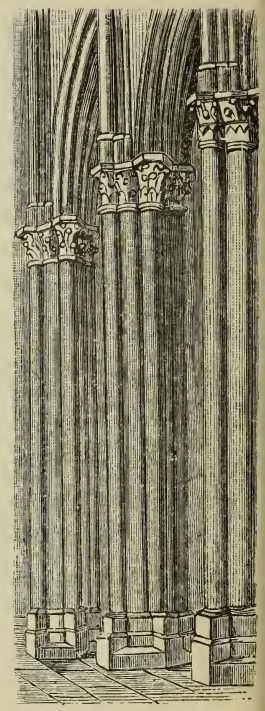


FIGURE 3. — PILIER
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

FIGURE 4. -- PROJET
DE L'AUTEUR.

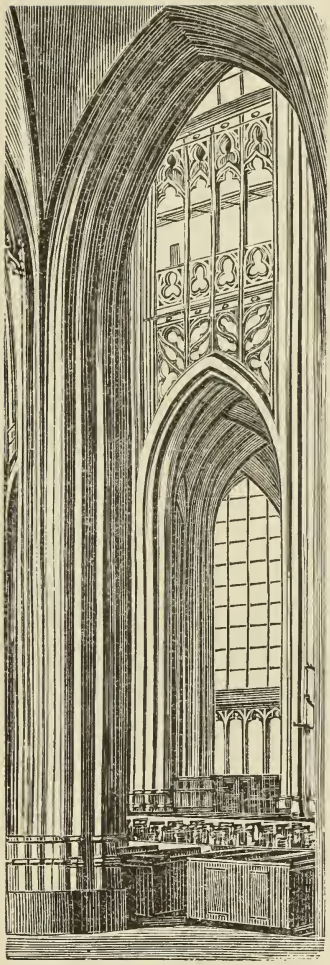


FIGURE 5. — PILIER
DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

Dans l'école primaire le pilier renferme encore quelque principe roman. Le pilier allemand est affranchi du roman, et il fait partie de l'école secondaire gothique, qui est la plus parfaite de toutes les écoles gothiques. La beauté du pilier consiste en ce qu'il a reçu la forme demandée par le haut de l'église.

L'élève pourra étudier ce pilier dans le tome II ; il y reconnaîtra un chef-d'œuvre que le cœur seul a senti et a produit. En analysant ses formes, l'épaisseur de chaque pilier, sans cesse différente, et le pourquoi de chaque ligne, il reconnaîtra que pas une ligne de ce membre n'est inutile ni en désaccord avec le haut de l'église.

Les nervures de la claire-voie de ce pilier ne reposent pas sur un cul-de-lampe, mais sur les chapiteaux de trois colonnettes descendant du haut de l'église jusqu'à terre, où elles reposent sur une plinthe biseautée Ce sont ces différences et l'absence du corbeau qui font reconnaître le pilier de l'école allemande de celui de l'école mère gothique.

*
* *

La figure 3 montre le pilier exécuté à la cathédrale de Reims. Il a pour soutien une base romane (figure 6) garnie de griffes, par conséquent

il n'est pas exécuté en style gothique, et cela s'explique. En examinant la figure 3 et les monuments de la France on constate que ce pays n'a jamais bien connu le gothique, ni dans les temps anciens ni aujourd'hui.

Ce pilier qui, au simple architecte, paraît être en style gothique, n'en a pas l'ombre. Il se compose d'une grosse colonne contre laquelle viennent se

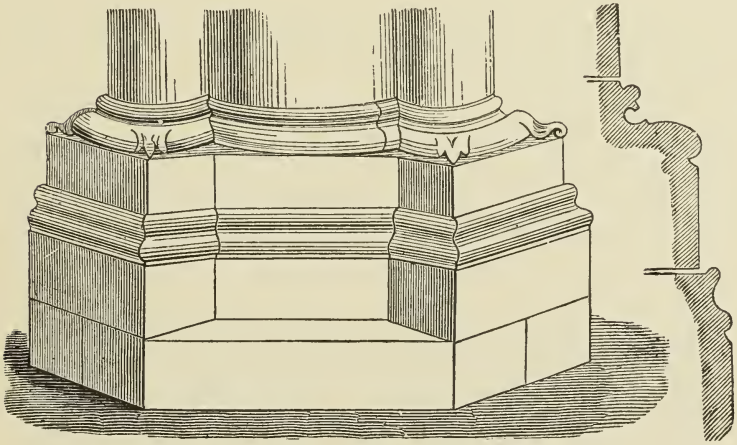


FIGURE 6. — BASE DE PILIER DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

grouper quatre plus petites. Ce pilier a le défaut d'empiler étage sur étage. L'école primaire, qui dans son origine ne pouvait pas être parfaite, posait déjà les colonnettes de la claire-voie sur un cul-de-lampe. Cette combinaison évitait le défaut classique de mettre un étage sur un pilier. C'est en

s'affranchissant du roman et des styles classiques que l'école flamboyante, de même que l'école allemande, a pu composer un pilier gothique.

Afin de donner à l'école française un pilier qui lui soit propre nous avons composé le pilier représenté fig. 4, que nous soumettons à l'appréciation des architectes-archéologues de la France.

*
* *

La figure 5 représente le pilier flamboyant créé dans les monuments belges.

Quels sont les traits distinctifs du pilier flamboyant? Les archivoltes qui, dans les trois écoles précédentes, reposent sur des chapiteaux, descendent à terre, dans l'école flamboyante, sur une plinthe biseautée, et les chapiteaux n'existent plus à la hauteur de l'imposte. Cet ensemble élégant et svelte offre à la vue un admirable effet, qu'on ne trouve pas dans les autres écoles. On peut dire ici, comme dans l'école allemande, que tout ce qui sert à cette belle composition est nécessaire et qu'il n'y a rien de superflu.

Comme l'école flamboyante est la continuation de l'école secondaire gothique, et non de l'école française, elle en a le même principe. C'est pourquoi nous prions l'élève de ne jamais se servir de l'école française pour apprendre les écoles gothiques.

CHAPITRE VII

QUELLES SONT LES ARCHITECTURES QUI SONT RESTÉES IMPARFAITES ET INACHEVÉES? QUELLES SONT CELLES QUI SONT PARFAITES ET ACHEVÉES?

Pour répondre à cette double question, faisons un tour dans les différents pays où se trouvent les unes et les autres, analysons leurs monuments et faisons-en refléter la lumière.

Commençant par l'architecture moscovite, nous demandons de quoi elle se compose, ce qui l'a fait naître, si elle a eu un programme intellectuel conçu par un esprit d'élite, par un architecte connaissant la valeur d'un membre et sachant les éléments constitutifs d'un style? Non.

Les monuments moscovites font clairement voir que leurs auteurs n'ont jamais connu ce que c'est qu'une architecture formée d'après un programme. Tout ce que l'imagination a jamais pu concevoir de plus impossible et de plus barbare se trouve dans les détails de ces monuments. C'est un mélange de formes indoues, de formes tartares et de formes byzantines, toutes confondues les unes parmi les autres.

Les dômes et les flèches de diverses formes et fardés de différentes couleurs montrent les idées les plus bizarres et visent à l'effet le plus éclatant. Mais ces dômes et ces flèches ne montrent absolument rien de ce que nous entendons par les éléments constitutifs architecturaux.

L'architecture moscovite se borne à appliquer la formule des architectures les plus primitives. Elle adopte les formes les plus impossibles. Le tout est un enfantillage qui ne se rencontre que chez un peuple sans art.

Les Indous se servaient, pour décorer leurs monuments et leurs maisons, d'une imitation des copeaux que fait le charpentier. Mais les Indous appartenaient à l'enfance de l'art et ils n'en sont pas sortis. Les Moscovites, en architecturant leurs dômes et leurs flèches, ne dépassent pas les Indous les plus primitifs. Ils exécutent mille dessins insignifiants qui n'ont pas plus de valeur que la spirale

des copeaux, et cela faute d'un programme intellectuel. Imparfaite et inachevée comme se trouve leur architecture, il est impossible de l'enseigner.

Quand les Grecs cherchaient un ornement pour architecturer le chapiteau corinthien, fig. 1, ils s'inspiraient des feuilles de l'acanthe et d'une autre plante. Ils donnaient à cet ornement naturel une forme architecturale qui était sortie du cœur. Ils

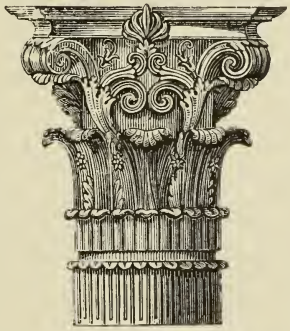


FIGURE 1. — CHAPITEAU CORINTHIEN.

ne se sont jamais abandonnés autour de leurs chapiteaux à des futilités semblables à l'enroulement du copeau. Tout détail a, chez eux, sa place prédestinée. Aussi l'architecture grecque peut être enseignée et l'architecture moscovite ne pourrait pas l'être.

Dans les monuments de l'Égypte on voit aussi que l'architecture du pays a été formée sans programme intellectuel, sans qu'un architecte y sût la valeur d'un membre ni les éléments constitutifs d'une architecture complète. Tout cela était inconnu aux Égyptiens. Entasser pierre sur pierre, telle était la base de leur style. Leur colonne, qui était primitivement en bois, est restée la même et n'est jamais devenue architecturale. Elle fut bien architecturée, mais non à la manière des Grecs, et simplement par une application des feuilles telles qu'elles se trouvent dans la nature. C'est ainsi que la colonne égyptienne est garnie des mêmes feuilles qui se trouvent dans les jardins de l'Égypte.

Les Grecs, qui avaient composé le chapiteau corinthien, avaient dénaturé et créé à nouveau les feuilles de l'acanthe (fig. 1). Ils avaient avant tout un programme intellectuel auquel toutes leurs idées étaient soumises, et c'est en travaillant selon certaines règles et en se renfermant dans d'étroites limites qu'ils arrivaient à créer de génie.

Chez les Égyptiens, au contraire, l'application s'est faite sans programme intellectuel. La tige d'une plante, sous la main grecque, devenait des volutes et les volutes étaient amenées à soutenir le tailloir. Le tout était inspiré et composé d'après la flore. Il n'y avait jamais copie et la flore était toujours interprétée.

Passant à l'architecture mauresque, nous avons affaire à une manière de style qui s'est aussi produit sans programme intellectuel. C'est une profusion d'ornements parmi lesquels il s'en trouve fort peu qui aient leur emploi prédestiné. Ils valent toutefois un peu plus que les ornements appliqués aux monuments indous ou moscovites.

Néanmoins, on ne trouve pas, dans les monuments mauresques, une architecture formée sur un programme dressé par un homme de génie ou simplement remarquable. La valeur d'un membre et les éléments constitutifs d'un style sont restés lettres mortes. Si la colonne a reçu un chapiteau mauresque de quelque mérite, le tout, quand on prend l'ensemble, ne vaut pas un style formé par un programme intellectuel.

Les lumières que reflètent les monuments romains expliquent que le peuple qui les a édifiés travaillait d'après un programme. Ce programme ne valait pas celui des Grecs, mais il existait, et les Romains s'en servaient pour édifier leurs monuments et pour transformer l'architecture grecque en faisant l'école secondaire classique.

Leur programme faisait aussi le contraste de

celui des Grecs. Ainsi, ils transformaient la colonne dorique grecque A fig. 2, à laquelle ils donnaient une base. Le chapiteau grec B était chargé de plus de lignes. L'entablement grec C était changé en entablement romain. La corniche était chargée de plus de moulures et les ordres grecs étaient transformés en ordres romains.

En faisant donc refléter les lumières des monuments romains, on reconnaît que leurs auteurs travaillaient d'après un programme, mais on reconnaît aussi que ce programme n'était pas analogue, ni égal à celui des Grecs. Ceux-ci avaient un programme tout intellectuel, ou, pour le dire autrement, un programme dont le but est de porter le cœur à sentir et à produire dans des conditions déterminées. Aussi font-ils tout de génie et l'architecture est pour eux une genèse de lignes de différentes formes et toutes sorties du cœur.

Les Romains avaient un programme autre que celui des Grecs. Tandis que ce dernier relevait du génie, l'autre ne tendait qu'à l'application. Tout ce que les Romains ont fait est un travail d'application. Ainsi, pour composer le chapiteau composite, ils prenaient aux Grecs le chapiteau ionique avec le tailloir de l'ordre corinthien, ainsi que les mêmes feuilles. A cette seule composition, on reconnaît déjà que les Romains travaillaient avec un programme d'application et non d'après un programme de génie.

Malgré cela, ils entendaient fort bien tous les principes de l'architecture. Ils n'ignoraient pas qu'un monument est un composé de membres, ils connaissaient les éléments constitutifs d'une architecture complète, ils savaient la valeur d'un membre, ils possédaient enfin les grands principes que la Grèce leur avait transmis et la culture intellectuelle était entretenue chez eux. En outre, les lumières

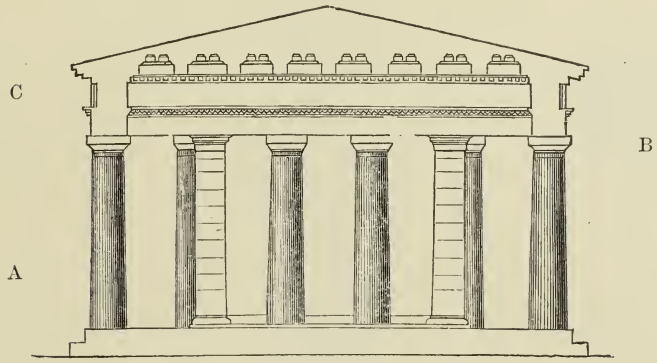


FIGURE 2. — COLONNADE DORIQUE GRECQUE.

reflétées de leurs monuments nous montrent qu'ils s'entendaient à l'harmonie architecturale. Ils ont su pousser la ligne à une concordance absolue et la postérité n'a pu que se montrer reconnaissante de tant de monuments qu'ils nous ont laissés.

Ainsi les Indous, les Égyptiens, les Moscovites et les Maures travaillent au hasard, sans base, sans

programme. Les éléments constitutifs d'un style, la valeur d'un membre leur étaient inconnus. Ils ignoraient que les monuments auraient dû être un composé de membres. Ils ne se doutaient pas de l'harmonie ou de la concordance. Les Grecs, au contraire, construisaient en créant d'après un programme intellectuel et les Romains en créant d'après un programme qui, pour être d'application, a bien son mérite.

Les monuments romans reflètent une lumière suffisante pour expliquer qu'ils sont d'un style qui s'est formé sans programme. C'est ainsi qu'on a mis plus de sept siècles à former l'architecture romane, qui est le résultat de la décadence de l'architecture romaine. Le style roman a vu le jour à la suite d'un progrès lent et continu, et pour ainsi dire sans le savoir. En effet, nul architecte n'a jamais su où il allait avec ce style ni vers quoi il devait tendre. C'est ce qui explique sa préparation sept fois séculaire.

On voudra bien regarder avec attention les figures 3, 4 et 5, et rechercher la raison d'être de chacune d'elles. On reconnaîtra qu'elles n'ont rien de superflu ni de trop peu, et que toute forme est une création qui a passé par le cœur. C'est le cœur qui donne sa marque à l'œuvre d'un maître et qui

le distingue à jamais d'un travail dû pour ainsi dire au hasard et formé sans base ni programme. Si l'on compare à ces cinq belles figures les enfantillages pris au charpentier indou, les ornements moscovites, la très grande partie de ceux qui ont été employés chez les Maures et les Égyptiens, y a-t-il un rapprochement possible? Non.

FIGURE 3. — FINAL. CATHÉDRALE DE SALISBURY. — 1246.

On peut juger maintenant la valeur d'une architecture formée d'après un guide intellectuel et celle d'un style, si l'on peut ici se servir de ce mot, qui a été formé sans programme. On peut aussi recon-

naître qu'une école qui est sans base est une école qui a été formée sans programme. Rappelons que c'est grâce à l'archéologie architecturale que nous pouvons analyser, synthétiser, disséquer les différents styles, les styles complets et les incom-

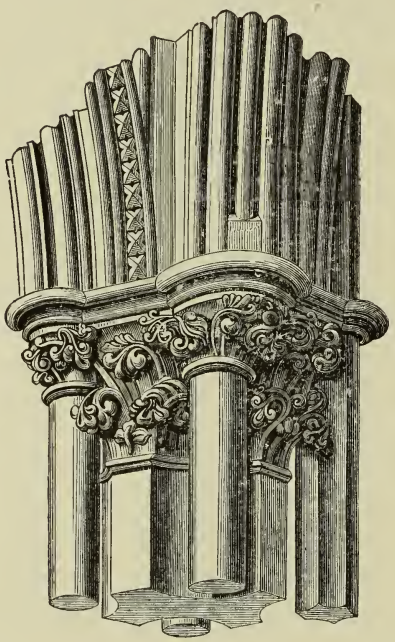


FIGURE 4. — CHAPITEAU. CATHÉDRALE DE LINCOLN.

plets, les parfaits et les imparfaits. C'est elle qui nous permet de les comparer entre eux et de les juger.

Par ce qui précède l'élève a compris l'architec-

ture formée d'après un programme intellectuel. Il a compris aussi que l'architecture des Indous, des Moscovites et des Maures est restée inachevée, imparfaite, faute de programme. Ce que nous allons comparer lui servira d'exemple. Il existe

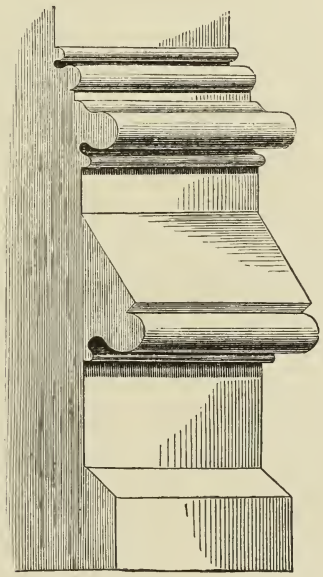


FIGURE 5.— SOUBASSEMENT, CATHÉDRALE DE LINCOLN.

une église ordonnée par M. Viollet-le-Duc. En analysant cette église et en la comparant à ce que nous venons d'enseigner, l'élève comprendra de suite la grave erreur commise par l'éminent écrivain. Quand il construisait l'église de Saint-Denis,

M. Viollet-le-Duc ne se servait pas de programme, et cela se voit dans les moindres détails. Il donne à son édifice un caractère théâtral, au lieu de suivre l'exemple de nos maîtres, qui n'ont jamais manqué de montrer aux fidèles, avant d'avoir à franchir le parvis, que c'est dans une église qu'ils se rendent. Il ne se peut pas trouver de plus grand contraste d'une église qu'un théâtre, et si nous signalons cette énormité, c'est pour qu'un élève ne puisse jamais avoir la pensée de se servir du portail de M. Viollet-le-Duc.

En outre, une fenêtre romane et une gothique ont leurs ébrasements propres à chaque style, et à l'église de Saint-Denis on voit des fenêtres garnies de chambranles classiques. Ici, l'architecte a montré son incapacité. Il a dressé un plan sans un programme intellectuel dressé d'avance. En analysant cette église il n'y a pas moyen de voir dans quel style elle a été élevée. On y trouve un amalgame étrange de roman, de gothique, de classique.

L'illustre auteur, à la gloire duquel il n'a manqué que d'être de l'Académie française, n'a pas plus su ce qu'il faisait en bâtissant l'église de Saint-Denis qu'il ne savait ce qu'il disait en écrivant son volumineux dictionnaire. De part et d'autre, il travaillait sans programme intellectuel et l'archéologie architecturale ne lui avait jamais révélé ses secrets.

Donnons maintenant, par contre, des exemples de constructions érigées d'après un programme intellectuel.

Les Grecs et les Romains se servaient de colonnes qui étaient regardées chez eux comme les membres les plus indispensables à leurs styles. Sans la colonne, en effet, les architectures grecque et romaine ne pourraient exister. Elle est non seulement pour elles l'élément le plus utile et le plus nécessaire, mais leurs architectures seraient incomplètes sans l'emploi d'une colonne.

La colonne dans l'école allemande n'existe plus. Là, dans les écoles grecque et romaine, elle était le principal membre; ici, dans l'école allemande, elle n'est plus qu'*une lettre alphabétique pour architecturer un membre* et cela pour imprimer dans cette école le contraste des écoles grecque et romaine. Ce dessein du style allemand de ne plus se servir d'une colonne pour membre, comme la transformation d'autres détails dans cette école, voilà ce qui s'appelle bâtir d'après un programme intellectuel.

Nous avons, dans la figure 6, le soubassement de l'école française. On aperçoit bientôt, quand on l'analyse, que son auteur a complètement ignoré vers quel style il voulait aller. On trouve d'abord qu'il est une réminiscence du soubassement de Saint-Denis construit par l'abbé Suger, puis on

voit qu'il a reçu quelques ornements gothiques. Mais, malgré cela, on ne peut attribuer à ce détail un caractère gothique. La partie A n'est pas gothique et la partie BB laisse voir les anciennes colonnes romanes sur lesquelles on a greffé des figures. Et malgré cela aussi, ce soubassement, pris dans son ensemble, n'est pas non plus purement roman. Il

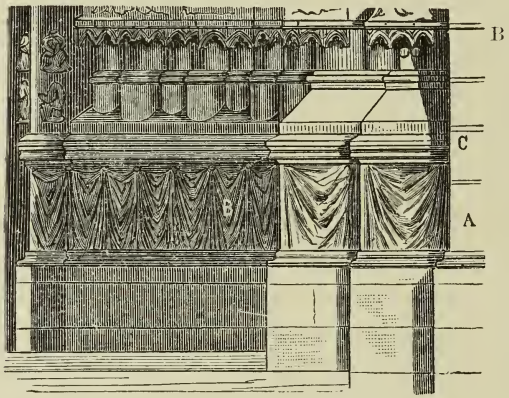


FIGURE 6. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

a gardé l'ombre du style roman. C'est donc là un détail qui a été exécuté sans programme intellectuel.

Si on le compare à celui de la figure 7, le contraste saute aux yeux. Le gothique n'admet aucun panneau dans le soubassement. Tout le portail est une rangée de nervures ou de cordons entre lesquels sont appliqués des dais et des piédestaux. En comparant bien ces deux sou-

bassements, il n'est pas difficile de reconnaître que l'un est un composé purement gothique tandis que l'autre n'en est que l'ombre. En somme, ce dernier détail peut être classé en toute justice parmi les architectures inachevées. Les architectes des

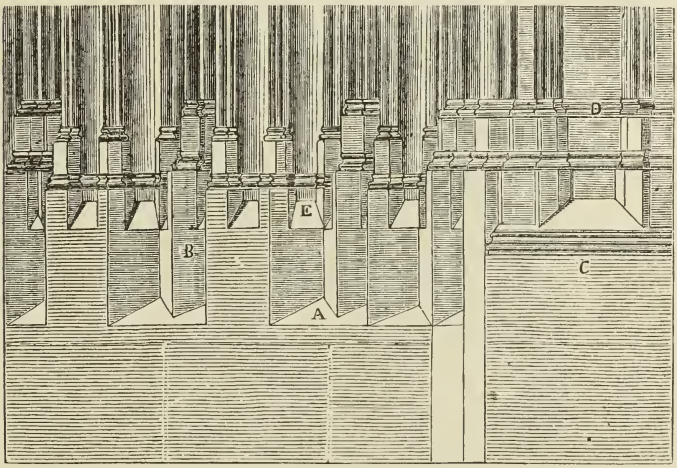


FIGURE 7. — SOUBASSEMENT DE PORTAIL. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

cathédrales de la France entendaient parfaitement le style roman, mais, malgré le talent supérieur qu'ils ont souvent montré, ils n'ont pas compris le fin mot du style gothique.

Les lumières reflétées par l'ensemble des monuments construits dans le style flamboyant nous révèlent que les trois quarts ont été construits sans programme et que le

dernier quart, la portion qui se trouve sur le sol belge, a été élevé avec un programme. Les cinq figures suivantes sont des preuves à l'appui. Le programme flamboyant belge avait pour base la figure 8. L'auteur de cette base était un artiste. Il savait tout ce qu'un architecte doit connaître et il travaillait d'après un programme, celui qui créait une base qui se trouve à la cathédrale d'Anvers, à

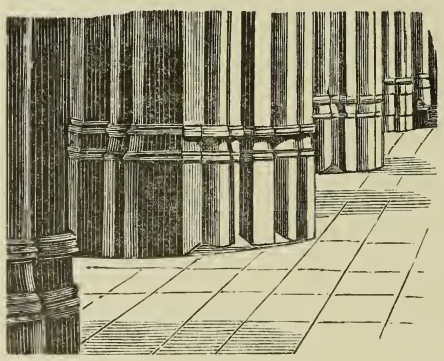


FIGURE 8. — BASE FLAMBOYANTE. CATHÉDRALE D'ANVERS.

Saint-Jean, à Bois-le-Duc; à Saint-Pierre, à Louvain; à Saint-Gommaire, à Lierre; à Notre-Dame, à Hal; à Sainte-Waudru, à Mons; à Saint-Rombaud, à Malines, à Diest, etc., etc.

Quand on compare le pilier flamboyant de la figure 9 aux piliers flamboyants de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre, on est forcé d'admettre que la Belgique est le seul pays où l'on ait travaillé à former l'école flamboyante d'après un programme intellectuel.

En étudiant chaque ligne de la figure 9 et sa raison d'être, on voit comment le pilier flamboyant

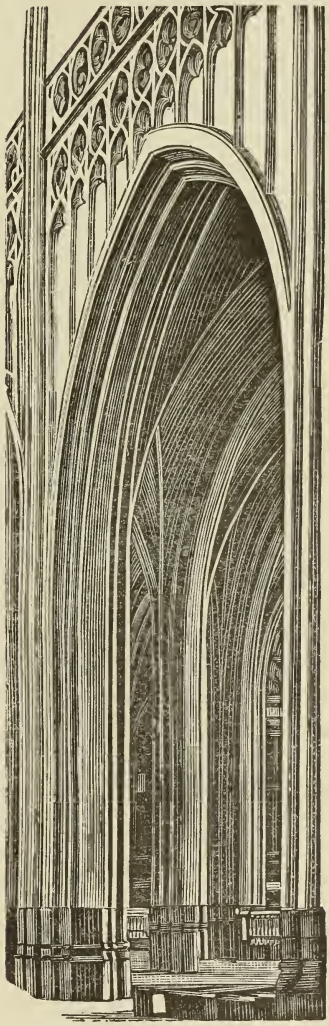


FIGURE 9. — PILIER FLAMBOYANT, CATHÉDRALE D'ANVERS.

s'est affranchi du pilier allemand, du français et de l'anglais. De plus, on constate que ce pilier n'a plus ni colonnettes ni chapiteau, mais qu'il fait descendre les nervures du haut des voûtes jusqu'en bas sur une plinthe biseautée. Tel est l'œuvre d'un génie flamand qui a formé un style en suivant un

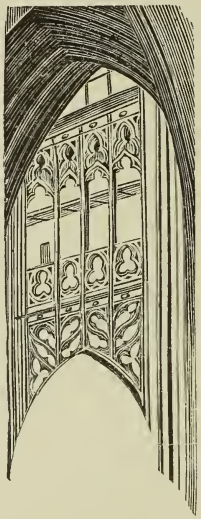


FIGURE 10. — TRIFORIUM FLAMBOYANT. ÉGLISE DE BOIS-LE-DUC.

guide intellectuel qui amène le cœur à sentir des formes et à les produire.

Ne reconnaît-on pas la même cause et le même effet dans la figure 10 représentant un triforium flamboyant? Qu'on le compare à ceux de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne, pour mieux saisir la différence, on reconnaîtra que c'est la ligne

flamboyante qui l'a rendu architectural et que c'est son alphabet flamboyant qui cause sa différence d'avec les autres. C'est cet alphabet qui a fourni les lignes tourmentées qui se lisent dans la figure 10.

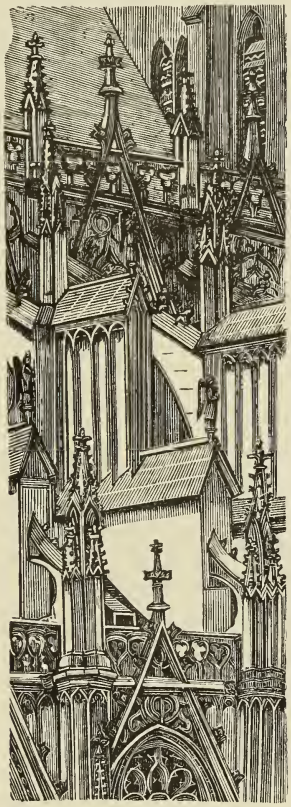


FIGURE 11. — ARC-BOUTANT FLAMBOYANT. ÉGLISE DE BOIS-LE-DUC.

La figure 11 représente un arc-boutant flamboyant. On voit que tout y est à sa place et qu'il y a juste le nombre de lignes voulu. Dans cette figure,

pourquoi ces ornements au point A? Est-ce le caprice qui les a produits, comme cela avait lieu chez les Indous et les Moscovites? Non. Ces ornements ont leur raison d'être: il fallait architecturer cette face de gable pour la différencier de la face du gable allemand, ou français, ou anglais.

C'est à l'existence de faits semblables qu'on peut encore reconnaître une école formée par un programme intellectuel d'avec celle qui s'est formée sans programme.

En voici une autre preuve dans la même figure.

Au même point A, figure 11, la corniche de la balustrade traverse le gable. On a eu un but en composant ainsi cette partie. Quel est-il? On l'a fait pour rendre compte des lignes qui sensément continuent à travers les gables et à travers tout ce qu'elles rencontrent. Ce principe est un point du programme de l'école flamboyante et il a été appliqué à bien d'autres détails. Quand cette école s'est tenue scrupuleusement à son programme, elle a bien travaillé. Mais elle s'en est écartée souvent et a même fini par ne plus le connaître du tout. Aussi, minime est la part des œuvres que l'on doit recommander et qui peuvent servir à l'enseignement du style flamboyant. Ceux-ci ne se trouvent guère que dans les anciennes provinces belgiques.

Qu'on prenne, par contre, les trois quarts des

monuments de ce style élevés en France, en Allemagne et en Espagne, on reconnaîtra qu'ils ne sont pas conçus d'après le plan du programme primitif. Ils nous représentent la décadence, et celle-ci fut si rapide, elle nous a laissé des fragments de style tellement imparfaits que les édifices qui en sont composés sont des dédales où l'on se perdrait si l'on voulait rechercher les écoles d'où ils pourraient être sortis. Le nombre des éléments impossibles est si grand qu'il n'y aurait pas moyen de les citer.

Que faut-il faire de ces trois quarts de monuments impossibles, et que faut-il faire de l'autre quart comprenant ceux qui ont été construits d'après un programme intellectuel? Prenons les conseils de l'archéologie architecturale. Cette science artistique ne nous apprend-elle pas à distinguer le beau et le bon et à nous en servir dans l'enseignement et dans la pratique? Ne nous apprend-elle pas à reconnaître le mauvais ou simplement le médiocre et à le proscrire de l'enseignement et de l'application? En conséquence, nous considérons comme odieux et comme nuls et non avenus les trois quarts des monuments prétendus flamboyants, et nous réservons l'autre quart pour former un programme intellectuel nouveau de l'école flamboyante et pour en tirer le classement de ses éléments constitutifs. C'est l'objet de ce volume.

Nous pourrions prolonger ce chapitre et expli-

quer les causes qui ont laissé tant d'architectures inachevées et imparfaites et celles qui ont fait atteindre à d'autres leur haut degré de perfection. Mais nous pensons en avoir déjà dit assez pour faire comprendre cette partie importante de l'enseignement.

CHAPITRE VIII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES GRAVURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

ARCADE OGIVALE COMPARÉE DANS LES QUATRE ÉCOLES.

En faisant l'analyse des monuments en style flamboyant, en faisant refléter les lumières de ceux-ci, on trouve que l'arcade flamboyante diffère par plus d'un point des arcades de l'école allemande, de l'école française et de l'école-mère gothique. C'est cette différence que nous allons enseigner, en les comparant les unes aux autres et de manière que le lecteur sache bien les distinguer entre elles.

Nous le prions, à ce sujet, de regarder avec attention les quatre arcades ogivales figurées ci-dessous, afin d'en saisir la différence et la raison d'être. Chaque ligne, s'il veut l'interroger, lui four-

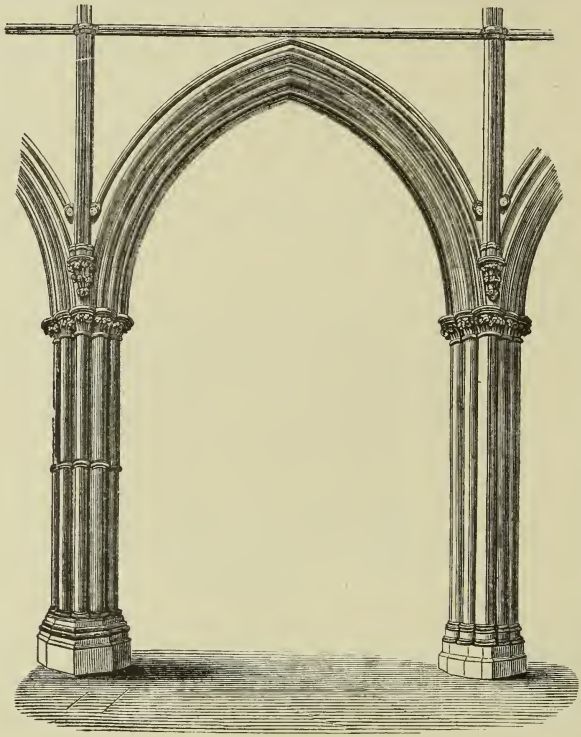


FIGURE 1. — ARCADE OGIVALE DE L'ÉCOLE-MÈRE GOTHIQUE.

nira une explication. Il trouvera que ce membre n'a rien de caché.

Les figures 1, 2, 3, 4 représentent les quatre arcades telles qu'elles ont été relevées des monu-

ments historiques et dans chacune des quatre écoles.

A quoi peut-on reconnaître que chacune de ces ogives appartient à l'école désignée ?

Et comment une ogive tirée en tiers-point peut-elle différer d'une école à l'autre ?

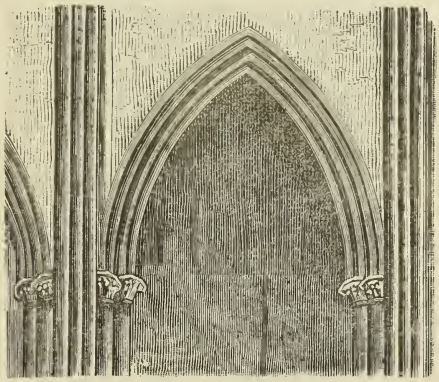


FIGURE 2. — ARCADE OGIVALE DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

Enfin, comment quatre ogives de la même hauteur, de la même largeur, et tracées par le même compas, peuvent-elles varier en style primaire anglais, en style allemand, en style français et en style flamboyant ?

Constatons d'abord que l'ogive en tiers-point peut être employée dans l'école-mère gothique et dans les écoles allemande, française et flamboyante,

et c'est ce que nous allons développer, afin de faire comprendre à fond l'arcade ogivale.

L'analyse de la figure 1 nous apprend que l'arcade ogivale de l'école-mère gothique a été architecturée par l'archivolte figure 5 et le corbel

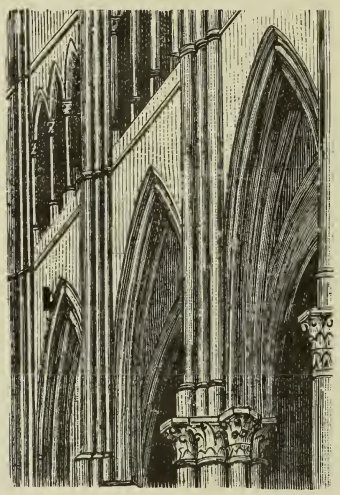


FIGURE 3. — ARCADE OGIVALE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

figure 6. Donc ce sont ses moulures et ses ornements qui déterminent le style de l'arcade ogivale, et non pas la forme en tiers-point.

Expliquons par quelques exemples cette importante partie d'enseignement. Au XIIe siècle, on se servait d'une ogive dans l'architecture arabe. A quoi peut-on reconnaître qu'une ogive est en arabe? Ce n'est pas évidemment à sa forme ogivale. On la reconnaît aux moulures et aux ornements qui l'ont architecturée.

Au XIIe et au XIIIe siècle, on se servait d'une ogive dans l'architecture romane. Telle est l'ogive de l'abbaye de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris, et de tant d'autres monuments sur le sol de l'Occi-

FIGURE 4. — ARCADE OGIVALE DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

dent. Toutes sont romanes par le fait de leurs moulures (figure 7), qui appartiennent toutes à l'alphabet roman.

A partir de la fin du XIIe siècle, l'école anglaise *(early)* fait usage de l'ogive, qui devient une ogive

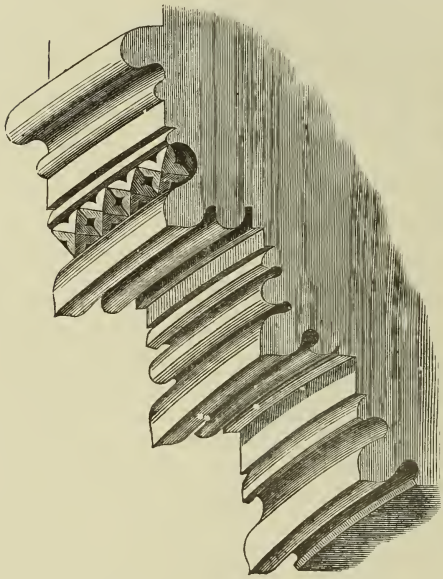


FIGURE 5. — ARCHIVOLTE DE L'ÉCOLE-MÈRE GOTHIQUE.

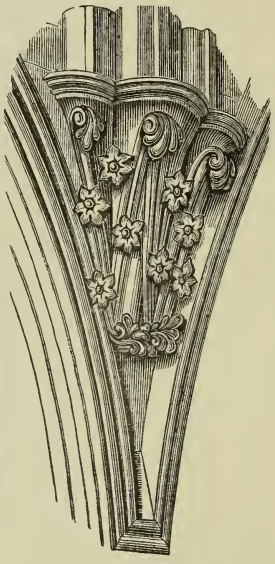


FIGURE 6 — CORBEL DE L'ÉCOLE-MÈRE GOTHIQUE.

nouvelle, une ogive transformée par la création de moulures faites pour elle, telles que les montre la figure 5. Ce qui fait de l'ogive de la figure 1 une ogive gothique c'est qu'elle se trouve architecturée par l'archivolte fig. 5 et le corbel fig. 6.

En outre, on reconnaît dans la même figure 1

que les colonnettes de la claire-voie reposent sur un cul-de-lampe, figure 6.

Si l'on compare cette ogive à celle des autres écoles, on remarquera que ce principe n'existe ni dans l'école allemande, ni dans l'école française, ni dans l'école flamboyante. C'est ce principe, en effet, qui sert à distinguer l'arcade ogivale primaire d'avec toutes les autres.

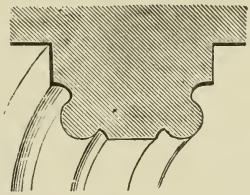


FIGURE 7. — MOULURES ROMANES.

Examinons la figure 2 qui représente une arcade ogivale de l'école allemande, et comparons-la à la figure 1. La transformation est si grande et si belle que l'arcade anglaise ne semble plus rien à côté de l'allemande. Nous avons devant nous un chef-d'œuvre des plus parfaits. En l'analysant, on s'aperçoit que les colonnettes ne reposent plus sur un cul-de-lampe, mais qu'elles descendent de la claire-voie jusqu'à terre, où elles tombent sur une plinthe biseautée. Ainsi, l'absence de cul-de-lampe au-dessous des colonnettes et la retombée de celles-ci depuis la claire-voie

jusqu'à la plinthe biseautée, voilà ce qui caractérise l'arcade de l'école allemande et ce qui la distingue de celle de l'école-mère. Ce sont ces différences qui font de la dérivée de celle-ci l'école secondaire continentale gothique.

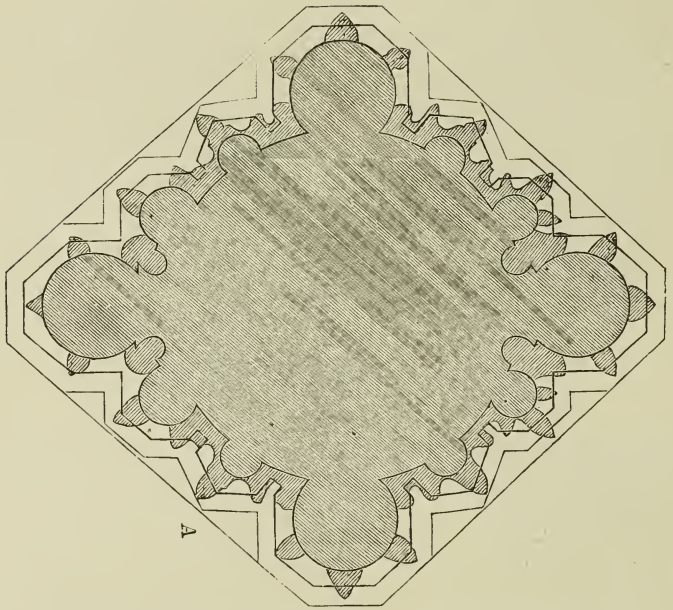
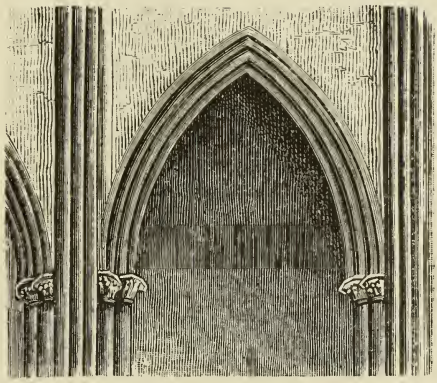


FIGURE 8. — PLAN DU PILIER SUPPORTANT L'ARC OGIVAL ALLEMAND.

La figure 8 représente le plan des piliers qui soutiennent l'arcade ogivale de l'école allemande. Ce pilier doit être étudié avec grande attention. En cherchant pourquoi il a reçu une telle forme, on s'aperçoit que ce pilier a été expressément composé pour différer de celui de l'école *(early)* anglaise.

La grosse colonne autour de laquelle se groupent des colonnes plus petites a reçu une forme inégale dans le seul but de donner à chacune des colonnettes une place lui destinée d'avance.



A B

FIGURE 9. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Le pilier qui, dans l'école-mère et dans l'école française, est d'une composition facile et n'ayant rien de génial, devient dans l'école allemande une œuvre d'art qui fait que son arcade ogivale surpasse celle de toutes les autres écoles.

Les arcades ogivales de l'école-mère et de l'école française ont chacune un mérite égal aux yeux du simple architecte comme de la masse du peuple. Mais l'architecte de savoir et doué de bon goût ne se contente pas de ce qui satisfait le vulgaire et il

sait se réjouir des côtés par où il voit que l'arcade ogivale allemande est arrivée à différer des autres. Il la voit lancer ses colonnettes du sol vers les nervures de la claire-voie ; il surprend la raison de leur arrangement ; il comprend que les colonnettes A et B de la figure 9 ont été destinées à soutenir les archivoltes de l'arcade ogivale, et que les moulures de celle-ci ne peuvent pas être celles de l'école-mère ni des écoles française et flamboyante.

Dans la figure 3, nous voyons une partie de l'arcade ogivale de l'école française. Expliquons la différence qui la distingue des autres écoles. Cela est tout à fait nécessaire, car il n'est rien qui embrouille plus l'enseignement que d'ignorer la raison de toutes ces différences.

La figure 10 montre que le pilier se compose d'une grosse colonne à laquelle se joignent quatre colonnes plus petites. C'est le pilier de la cathédrale de Reims. Cette composition est on ne peut plus facile, et comme toutes les compositions trop faciles dans quelque art que ce soit, elle ne se distingue pas par des qualités. Au contraire, elle présente un grand défaut ne se trouvant pas dans l'école allemande, qui ne se contentait que difficilement : elle superpose les étages, ce qui n'est pas gothique.

Déjà l'école anglaise *(early)* posait les colonnettes

de la claire-voie sur des culs-de-lampe, figure 6, combinaison qui esquive le défaut d'empiler étage sur étage. C'est en s'affranchissant du roman et des styles classiques que cette école, de même que

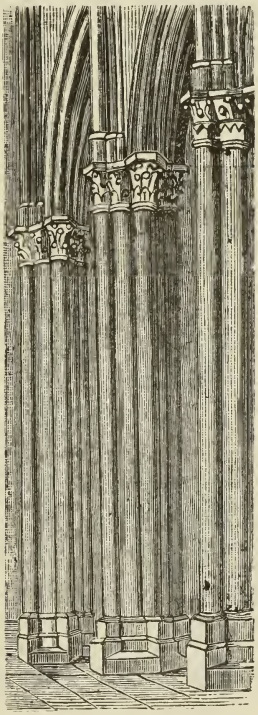


FIGURE 10. — CATHÉDRALE DE REIMS.

l'école allemande, a pu se donner une arcade ogivale sans l'empilement que nous blâmons.

L'école française, comme le montre la figure 10,

pose les colonnettes sur les chapiteaux du pilier mauvais principe de construire qui n'est pas entré dans l'école allemande ni dans l'école-mère, qui font supporter leurs colonnettes par des corbeaux, travail constituant une composition des plus belles.

En outre, l'archivolte de l'arcade ogivale française est architecturée en boudin comme celle de la figure 7, qui se trouve, comme on peut le vérifier, dans toutes les arcades ogivales romanes de la France du XIIe et du XIIIe siècle.

La figure 4 représente l'arcade ogivale flamboyante des monuments belges. Elle diffère de celle des autres écoles. Ce n'est pas l'effet du hasard. Il est évident que chaque école a voulu que son arcade ogivale différât de celle des écoles voisines.

Quels sont donc les traits qui distinguent l'arcade ogivale de l'école flamboyante? N'est-elle pas une ogive en tiers-point comme celle des trois autres écoles? Oui. Mais les piliers qui soutiennent l'ogive et l'alphabet architectural qui les décore ne sont pas les mêmes que dans l'école-mère, ni dans l'école allemande, ni dans l'école française, par cela que les nervures descendent jusqu'à terre sur une plinthe biseautée. De plus, les archivoltes, qui dans les trois autres écoles reposent sur des chapiteaux, descendent à terre, et les chapiteaux n'existent plus à la hauteur de l'imposte. Cet ensemble élégant et svelte offre à la vue un admirable effet.

L'ogive est architecturée par l'archivolte flamboyante, c'est-à-dire par l'alphabet flamboyant qui diffère des alphabets des autres écoles.

On peut dire ici, comme dans l'école allemande, que tout ce qui sert à cette belle composition est nécessaire et qu'il n'y a rien de superflu. On se rend compte exactement de la fonction que chaque ligne remplit.

Par tout ce qui a été enseigné dans cet ouvrage, surtout au tome premier, chapitre huitième, on sait que l'ogive à tiers-point peut être ou primaire *(early)*, ou allemande, ou française, ou flamboyante, et que toutes ces ogives ne se distinguent entre elles que par la différence qu'elles ont chacune dans leurs moulures et leurs ornements. Cela nous montre que l'architecture prend autant de soin à noter à l'œil visuel ses différents membres que la musique à rendre sensible à l'oreille l'effet de certains instruments. C'est une des raisons pour lesquelles nous répétons sans nous lasser que l'enseignement académique devrait se faire comme nous l'avons exposé au même chapitre huit, tome premier.

Les panneaux flamboyants A, figure 4, qui garnissent les murs au-dessus de l'ogive, ne se trouvent dans aucune autre école. Ce perfectionnement ajoute encore au mérite de l'arcade ogivale flamboyante née sur le sol belge. Les archivoltes

descendant jusqu'en bas sur une plinthe biseautée font différer cet ensemble d'avec les autres écoles, néanmoins, les nervures qui du haut de la claire-voie tombent sur une plinthe biseautée servent à expliquer que l'école flamboyante est une dérivée de l'école allemande formée avec quelques lignes flamboyantes.

Voilà expliqué à fond le membre qui a été choisi par les littérateurs de tous les pays, depuis plus d'un siècle, pour thème des divagations les plus singulières sur l'origine de l'architecture gothique. MM. de Caumont et Viollet-le-Duc ne sont pas les seuls qui aient accumulé des milliers d'erreurs au point de rendre incompréhensibles les écoles gothiques. Nous espérons bien, après notre ouvrage, qu'ils auront été les derniers à tout confondre et à tout embrouiller. Mais ils ont été précédés par une légion d'écrivains italiens, allemands et français qui se sont tous abandonnés sur ce sujet aux mêmes rêves et aux mêmes hypothèses.

On trouve dans l'*Histoire de l'architecture*, par M. Ramée, l'énumération de soixante-dix-sept de ces auteurs et les opinions qu'ils ont émises. Nous allons les résumer, en y mettant un peu d'ordre, pour ceux de nos lecteurs qui ne pourraient pas

recourir au livre de l'éminent historien de l'architecture.

Pour Albert Durer (1525), c'est un style créé par les Allemands et inconnu avant eux. Cesariani (1521), Vasari, Palladio, G. Moller, *Monuments de l'architecture allemande* (1821), C. L. Stieglitz, *Histoire de l'architecture*, Nuremberg (1837), Th. Hope, *Histoire de l'architecture* (1835), J. G. Büsching, *Introduction à l'Histoire de l'architecture allemande* (1821), J. D. Fiorillo, *Histoire des arts du dessin en Allemagne et dans les Pays-Bas*, F. de Raumer, *Histoire de Hohenstaufen* (1824), E. A. Schmidt, *Histoire de France* (1835), J. C. Costenoble, *De l'architecture allemande et de son origine* (1812), Goethe, *Mémoire sur l'architecture allemande* (1773), S. Boisserée, *Histoire et description de la cathédrale de Cologne* (1823), C. F. de Rumohr, *Recherches sur l'Italie*, F. de Schlegel, *Mémoire sur les principes et les éléments de l'architecture gothique* (1806) et *Discours sur l'histoire moderne* (1811), F. Milizia, *Vie des architectes* et *Vie de Pierre d'Ustamber*, XIe siècle, tous ces auteurs appellent le gothique, les uns une architecture à la manière allemande, *maniera tedesca*, les autres, une architecture d'origine allemande ou germanique.

R. Lascelles, *Origine héraldique de l'architecture gothique*, conclut à une origine hébraïque;

J. Dallaway, *Observations sur l'architecture de l'Angleterre* (1806), à une origine italienne. R. Smirke, dans l'*Archéologie*, tome XV (1810), dit aussi dans une description des monuments de Pise, que le style à ogive vient de l'Italie vers 1100; R. D. Wadilove, même recueil, même volume, suppose qu'il est né vers 1140.

H. Watton, *Éléments d'architecture* (1624), attribue l'invention de l'ogive aux Goths et aux Lombards; J. Evelyse, *Considérations sur les architectes*, aux Goths; Th. Wilson, *Considérations sur les ornements des églises*, au temps de Théodoric, roi des Ostrogoths. P. Frisi, *Essai sur l'architecture gothique* (1766), dit que les architectes allemands s'abandonnèrent, vers le XIIIe siècle, à toutes les libertés des Goths et des Sarrasins. L'évêque Warburton, *Notes sur Pope* (1760), approuvé par U. R. Dickinson, *Antiquités du Nottinghamshire* (1802), dit : « Les Goths, assistés par des architectes sarrasins, établirent un nouveau style d'architecture qui ne peut véritablement qu'être appelé style gothique, dont l'origine vient des arcades formées par des branches d'arbres. » M. de Châteaubriand, *Génie du Christianisme*, qui appelle l'architecture à ogive l'*ordre* gothique, attribue aussi son origine à l'imitation des forêts. Comme image poétique, on peut passer la comparaison d'une forêt avec la cathédrale gothique, mais on ne peut admettre

comme réelle celle de l'arc en tiers-point avec l'allure des arbres les plus hauts. Cependant cette comparaison a un charme qui s'explique par le sentiment religieux que font naître à la fois la cathédrale gothique et la forêt où la symphonie du vent ajoute encore à l'illusion et rappelle les modulations graves de l'orgue.

On vient de lire Warburton mettant en avant les Sarrasins. Avant lui, C. Wren, *Parentalia* (1750), leur attribue l'invention de l'ogive. C'est lui qui a appelé le gothique style saracénique. Son opinion est suivie par T. Willis, *Remarques sur l'architecture du moyen âge, et plus particulièrement en Italie* (1835).

Parmi les partisans de l'origine orientale, citons entre autres J. Haggitt, *Deux lettres à la Société des Antiquaires* (1813), G. D. Whittington, *Revue historique des antiquités ecclésiastiques de la France* (1819), H. Hallam, *Histoire du moyen âge*, Michelet, *Histoire de France*. M. Michelet, par une singulière contradiction, parle des voûtes en les appelant gothiques.

Ceux qui sont pour l'origine arabe sont W. Stukeley, *Archœologia*, *Itinerarium curiosum* (1724, 1726), qui prétend que l'architecture gothique doit être nommée arabe, l'ogive, suivant lui, venant de l'Arabie. Th. Gray, mort en 1771, dans une lettre adressée à Th. Warton, dit qu'elle vient du Levant.

Pour J. Struk, Horda Angel, Kynnan, etc., 1775, le nouveau style a été apporté en Angleterre à la suite des croisades. Ed. Boid, *Histoire et analyse des principaux styles d'architecture* (1835) dit : « L'ogive est une invention des Arabes, suggérée par les formes compliquées des ouvrages orientaux en treillage. »

D'autres soutiennent qu'elle fut un secret des francs-maçons, et parmi eux, J. Hall, *Essai sur l'architecture gothique* (1813), qui soutient qu'elle est une imitation de l'ouvrage en osier. Il remarque qu'elle fut employée en Écosse en même temps qu'en Angleterre. F. Rhem, *Histoire du moyen âge* (1821-1839), dit que le développement de l'architecture gothique est probablement sorti de l'Angleterre pour se répandre en Normandie, en France et en Allemagne par les francs-maçons. J. N. Brewer, *Introduction aux Beautés de l'Angleterre* (1819), leur en attribue aussi le mérite.

W. Gunn, *Recherches sur l'origine de l'architecture gothique* (1819), n'y voit qu'un égarement des ordres classiques pratiqués par les derniers Romains. Il lui donne pour cette raison le nom de romanesque. J. Barry, dans une lettre à Burke, la regarde comme une imitation falsifiée des ordres grecs. J. Whitaker, *Cathédrale de Cornouailles* (1804), observe que l'arc à ogive a été employé par les Romains sous Trajan, et en Angleterre avant la conquête normande.

L'origine normande a été exposée. J. Bentham, *Histoire d'Ely* (1771), fait dériver l'origine des arcs à tiers-point de l'intersection des demi-cercles, et la fait remonter aux premiers monuments normands et saxons. W. Godwin, *Vie de Chaucer* (1804), trouve probable que l'invention est normande. Ed. Ledwich, *Antiquités de l'Irlande*, dit que l'arc à ogive a été employé en Égypte avant les croisades et qu'il a été introduit en Angleterre par les Normands.

Nous citerons comme opinions diverses : abbé de La Rue, *Essais sur Caen* (1820) : l'ogive n'est trouvée qu'après le XIIIe siècle ; Dawson Turner, *Voyage en Normandie* (1820) : elle apparut plus tôt en France qu'en Angleterre ; E. G. Wilson, *Remarques sur l'architecture gothique accompagnant les spécimens de Pugin* (1821) : l'ogive n'est pas une invention anglaise ; Horace Walpole, lettre à W. Cole (1769) : les reliquaires sont les prototypes du style à ogive ; J. S. Hawkins, *Antiquités de Westminster* (1807), *Histoire de l'architecture gothique* (1813) : l'arc a été connu très anciennement ; il se retrouve dans un monument supposé du temps d'Édouard le Confesseur ; abbé Grandidier, *Essais sur la cathédrale de Strasbourg* (1782) : il appelle l'église gothique. Malgré l'ignorance des règles de l'architecture grecque et romaine, cet édifice présente dans son total et dans ses parties des beautés d'un genre qui lui est particulier.

Citons maintenant les opinions qui ont cherché à s'appuyer sur des parties techniques. J. Murphy, *Église de Bathala* (1795) : système d'architecture fondé sur le principe de la pyramide ; J. Essen, mort en 1784, *Observations sur l'église de Southwell* : les architectes gothiques amenés à l'ogive par l'usage de voûter sur des arcs et de couvrir ainsi des espaces irréguliers ; Pownall, *Mémoires de l'archéologie*, tome neuvième : le style à ogive dérive, chez les peuples du Nord, de l'emploi de la charpente, et de sa forme dans l'emploi de la pierre ; M. Young, *Transactions de l'Académie d'Irlande*, tome troisième : les arcs à ogive ont probablement été employés dans les monuments à toits élevés et pointus, pour leur plus grande solidité ; W. Wilkins, *Archæologia*, tome quatorzième, considère le style gothique, terme dont il prend la défense, comme dérivé de l'intersection d'arcades à plein-cintre ; J. Carter, *Ancienne architecture d'Angleterre* (1805) : le style à ogive doit provenir de l'intersection de moulures qui s'entrecoupent ; S. et D. Lysons, *Magna Britannia*, tome premier (1806) : l'arc en pointe provient de l'intersection d'arcs plein-cintre ; il se retrouve souvent dans des églises élevées au XIIe siècle dans diverses parties de l'Europe ; G. Saunders, *Archæologia*, tome dix-septième (1814) : l'arc à ogive fut en premier employé dans la cathédrale de Canterbury, vers

1178, quand les voûtes d'arêtes pour la couverture furent introduites; S. Ware, *Archæologia*, même volume : l'arc à ogive a été adopté comme occasionnant une poussée latérale moins forte que d'autres formes; J. Milner, *Histoire de Winchester* (1798), *Traité sur l'architecture ecclésiastique* (1811): l'arc à ogive est né de l'intersection d'arcs circulaires.

Le même écrivain, J. Milner, prétend que les premiers arcs à ogive, en Europe, sont ceux du chœur de Sainte-Croix, église près de Winchester, élevés entre 1132 et 1136. G. Millers, *Guide dans la cathédrale d'Ely* (1805), est d'accord avec Milner, et de plus, il adopte le mot d'anglaise pour cette architecture. Enfin, Th. Rickman, *Essai pour distinguer les styles de l'architecture de l'Angleterre* (1817), troisième édition, 1825, fait une histoire de l'architecture religieuse de l'Angleterre, avec une classification exacte de styles, observe M. Ramée.

On sait que nous n'avons pas recours aux livres. Notre système d'information et d'étude est connu : c'est l'archéologie architecturale. Nous avons été aux monuments et non aux bibliothèques. On doit néanmoins savoir gré à M. Ramée d'avoir inséré dans son livre ce curieux recueil d'opinions erronées sur l'architecture gothique. On pourra y joindre celles de MM. de Caumont et Viollet-le-Duc, et, la vérité nous force à le dire, celles de M. Ramée lui-même.

Pour ce dernier, par exemple, une citation va nous montrer comment il écrit l'histoire de l'art gothique. Nos lecteurs, qui connaissent maintenant la filiation généalogique des écoles gothiques, sauront réfuter ses erreurs. Ils se rappelleront, en outre, que la renaissance et le rocaille, si improprement appelé style Louis XIV ou Louis XV, ne sont pas des styles, et qu'ils sont à peine des ébauches de style. Enfin, ces essais de style ne sont pas originaires de la France. La renaissance et le rocaille sont des tentatives, la première des Italiens et la seconde de plusieurs pays.

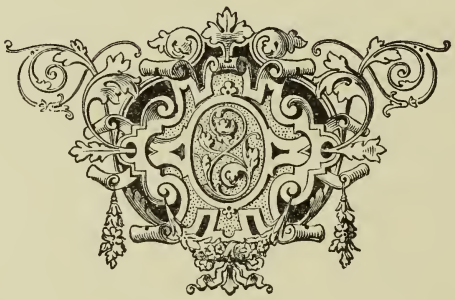
Au paragraphe 312 du *Manuel de l'histoire de l'architecture*, M. Ramée a écrit : « Peut-être l'emploi de l'ogive et le style qui en fut le résultat furent-ils communiqués libéralement par une loge française aux loges des autres pays, par ces francs-maçons savants, modestes, pieux et véritablement chrétiens, à leurs confrères d'Allemagne et d'Angleterre, d'Espagne et d'Italie ? Ce qui donnerait quelque force à cette opinion, c'est que l'Allemagne et l'Angleterre sont presque toujours en arrière de près d'un siècle à adopter un nouveau style d'architecture. L'architecture du XIVe siècle est devancée chez nous. Nous avons la renaissance près de quatre-vingts ans avant l'Allemagne et l'Angleterre. Le style de Louis XIV était vieux chez nous lorsque nos voisins l'adoptèrent. Notre XIIe siècle à sa matu-

rité est encore usité à l'église de Limbourg au treizième. Cette église a la plus grande ressemblance avec Notre-Dame de Noyon, qui est de la fin du douzième. Au lieu que l'architecture à ogive du treizième fleurit dans tous les pays ; il semblerait qu'on l'attendait, et qu'on l'adopta immédiatement à sa naissance dans le monde catholique, car elle est si grande et si belle en venant au monde! »

Un mot sur Goethe. — Dans ses *Mémoires sur l'architecture allemande*, il dit expressément « notre architecture, car ni l'Italien ni le Français ne peuvent se vanter d'en avoir une à eux ». La phrase serait vraie si au lieu du terme « notre architecture », il y avait celui de « notre école ». Goethe, qui a fort bien fait le voyage d'Italie, n'a malheureusement pas fait le voyage d'Angleterre. C'est à regretter. L'œil le plus pénétrant qui soit jamais tombé sur le *Laocoon*, l'esprit le plus sagace qui se soit exercé sur ce rare chef-d'œuvre, l'artiste qui a si bien compris Palladio et son œuvre à Vicence et à Vérone, le génie de Goethe enfin aurait peut-être saisi d'un regard, devant les cathédrales anglaises, toute la filiation généalogique des écoles gothiques, travail qui nous a coûté toute une longue vie artistique, quarante ans d'études et de voyages.

Puisque nous venons de citer Goethe, nous ne terminerons pas ce chapitre sans engager les élèves architectes à prendre pour conseil de leur manière

de voyager les *Mémoires* de ce grand homme. Un jeune artiste ne peut rien lire de plus profitable que la partie de ses voyages en Suisse et en Italie. Cette lecture le conduira à l'art d'apprendre et de connaître. C'est un de ces rares livres à joindre à ceux que l'antiquité nous a transmis comme source éternelle d'instruction.



CHAPITRE IX

GRANDEURS COMPARÉES.

L'école allemande nous fait entrer dans une des plus grandes époques de l'architecture. Si la tâche de l'école grecque, de l'école *early* anglaise et de l'école flamboyante a été grande, plus grande encore a été celle de l'école allemande. Tandis que l'école grecque avait pour objet de rendre architectural le temple primitif en bois que les Doriens lui avaient transmis, l'école allemande avait à entreprendre d'architecturer la cathédrale romane dans le style gothique, en se passant surtout de tout emprunt grec, enfin de tout emprunt fait à une architecture connue.

Tel est l'immense programme sur lequel avait à

travailler l'école allemande. Pouvait-on concevoir rien de plus grand que de s'imposer comme obligation primordiale qu'on ne tomberait jamais dans aucune des architectures connues et qu'on s'affranchirait de tous les éléments romans ?

En effet, il y a une distance fort grande entre l'accomplissement d'un pareil programme et ce qui se passait alors en France, où l'on posait les cathé-

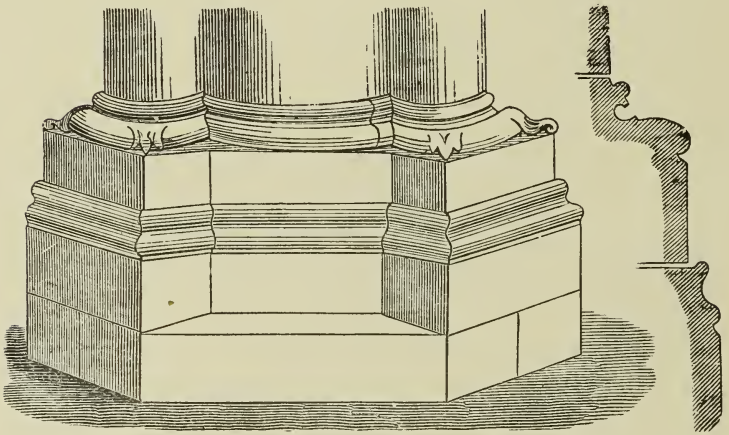


FIGURE 1. — BASE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

drales gothiques sur la base romane qui est tout simplement la base attique des Grecs, quelque peu dénaturée, et qui devint la base favorite de toutes les écoles romanes, ainsi que le prouvent les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Notre-Dame de Paris, l'abbaye de Saint-Denis, etc.

En même temps, et, on peut le dire, à la même heure que la France posait ses cathédrales sur une base romane (fig. 1 et 2) la cathédrale de Cologne était fondée sur la base gothique telle que la présente la figure 3.

Le lecteur saisira, à l'examen de ces figures, la grande erreur commise en classant dans le gothique les bases romanes, figures 1 et 2, et la rare beauté

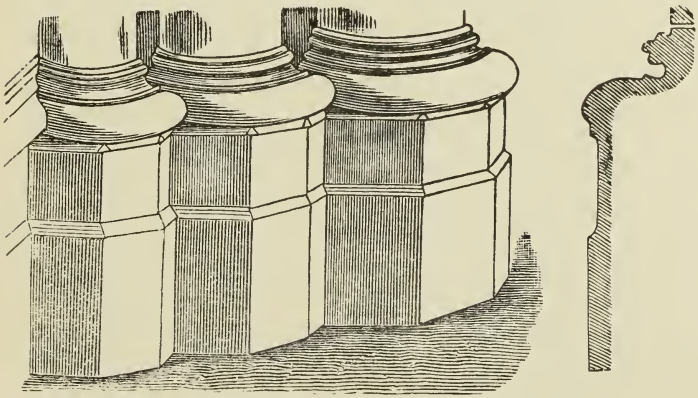


FIGURE 2. — BASE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

de la base gothique, figure 3, tandis que la raison de son affranchissement et de l'inégalité de ses lignes, de ses différentes plinthes et de ses moulures gothiques lui sautera aux yeux. Aussitôt qu'il possèdera bien la connaissance de ces formes gothiques il reconnaîtra avec nous que l'école alle-

mande a la base gothique par excellence et que c'est d'elle qu'on a procédé pour fonder la cathédrale gothique.

Nous ne saurions trop insister, dans notre enseignement, relativement aux bases et aux soubassements. N'est-ce pas sur ces membres, en effet, que doivent être fondés tous les autres éléments constitutifs d'une école? Or, de tous les monuments gothiques il n'en est pas un autre que la cathédrale de Cologne où l'école gothique puisse être mieux étudiée. C'est elle, pour ainsi dire, qui doit nous servir d'académie. Dans ses bases, de même, au reste, que dans tous les autres éléments constitutifs, on constate un progrès ascendant et la preuve que l'école est une dérivée de l'école-mère gothique. Toutefois, le progrès a été si rapide dès le commencement des constructions qu'il semblerait qu'il n'y a pas lieu de faire attention aux quelques détails qui indiquent l'origine d'une si grande école. Si ce n'étaient ces rares témoins, et que l'on ne sût pas que le gothique existait déjà en Angleterre depuis soixante-dix ans, on pourrait dire que l'école allemande est la source même d'où surgirent toutes les autres.

En outre, quand on s'est mis de tout cœur à l'étude complète de cette école, il est permis de voir en elle l'école modèle d'après laquelle on apprendra à étudier toutes les autres écoles gothiques.

*
* *

La grandeur de l'école grecque consiste dans l'esthétique dont nos premiers maîtres possédaient les secrets. Ce sont eux qui ont rendu architectural

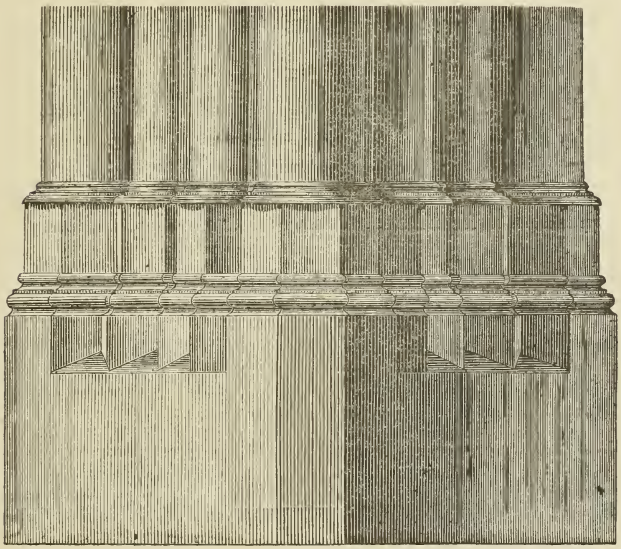


FIGURE 3. — BASE DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.

le temple primitif en bois, tel que nous ne saurions pas le rendre meilleur. C'est des Grecs que date l'architecture proprement dite. Un temple est une

genèse de lignes géniales de différentes formes. C'est à ces grands maîtres que nous devons de ne rien montrer à la postérité qui n'ait pas passé par la sensation de l'âme.

Le grand mérite de cette architecture consiste à donner à chaque ligne une valeur générale, c'est-à-dire une forme et une disposition telles que si on

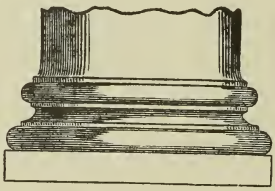


FIGURE 4. — BASE ATTIQUE.

la changeait d'une quantité quelconque, ce changement, si minime qu'il fût, romprait l'harmonie de l'objet à rendre architectural.

La figure 4 montre la célèbre base attique. Y a-t-il une seule ligne qu'on pourrait changer sans dénaturer cette base ?

*
* *

La grandeur de l'école-mère, ou *early* gothique, consiste dans son immense programme intellectuel : créer une nouvelle architecture affranchie des

autres styles. Voilà sept siècles que l'origine des écoles gothiques continentales est restée inconnue. Nous nous estimons heureux d'avoir trouvé la source des éléments constitutifs de ces grandes écoles sans exemples.

En effet, au pourtour du chœur des cathédrales de Tournai, de Saint-Bavon, à Gand, de Cologne, et d'une foule d'autres sur le continent nous avons

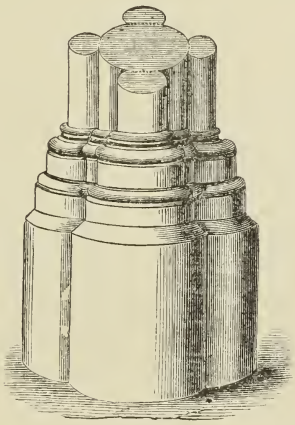


FIGURE 5. — BASE DE PLINTHES ARRONDIES.

trouvé la base fondamentale et primitive du style gothique. Cette découverte est une des trouvailles les plus heureuses et les plus importantes de l'archéologie. Le soutien d'un pilier aux plinthes arrondies (fig. 5) prouve à l'évidence que le plan de la cathédrale de Cologne est originaire du pays

où cette base a pris naissance, c'est-à-dire de l'Angleterre. Il ne peut y avoir aucun doute à cet égard, et nous pouvons l'affirmer sans crainte de démenti. Il y a encore d'autres détails dans cette cathédrale qui ont la même origine anglaise.

Au reste, notre assertion est confirmée par ce qu'on trouve dans beaucoup d'églises gothiques élevées ou restaurées à l'époque qui s'étend depuis 1220 jusqu'en 1270. On peut notamment en voir les preuves aux chœurs des cathédrales élevées vers ces époques dans la Normandie et la Belgique.

*
* *

La grandeur de l'école flamboyante consiste en ce qu'elle a été formée comme l'école romaine, et qu'elle a ajouté à l'école allemande quantité de parties saillantes qui la surpassent en mérite. Les Romains avaient les ordres grecs à transformer en ordres romains. L'école flamboyante transforma l'école allemande en y ajoutant beaucoup de détails de mérite.

Les ordres romains et l'école flamboyante ont été formés d'après le même principe. L'école romaine n'a jamais su cacher qu'elle est une dérivée des ordres grecs. L'école flamboyante n'a pas non plus su cacher qu'elle est une dérivée de l'école

allemande, mais elle diffère de valeur de l'école romaine en ce qu'elle a enrichi son école de nouveaux éléments constitutifs. Cette addition des éléments la fait valoir plus que les ordres romains.

Voyons et expliquons quelques parties saillantes de cette grande école. La figure 6 représente le plan de la base et du soubassement d'un petit pilier de

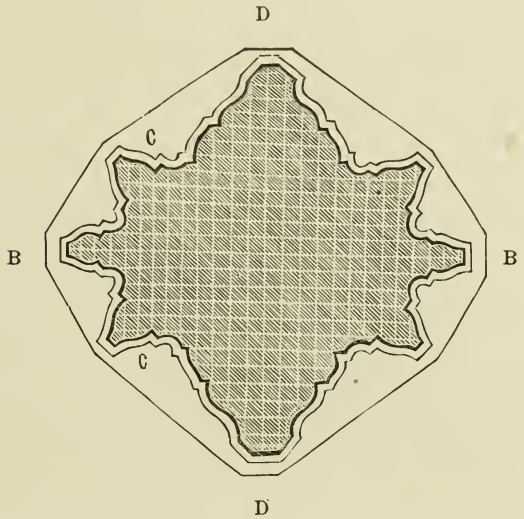


FIGURE 6. — PLAN DU PETIT PILIER DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

la cathédrale d'Anvers. Elle laisse voir aussi le plan des nervures C des bas-côtés et de la nef, les arcs-doubleaux B, et les archivoltes D. L'élève doit apprendre à indiquer dans le plan d'un pilier, non seulement la base, le soubassement, la grosseur et la forme du pilier, les nervures, mais encore

tout ce que ce membre aura à supporter. La raison en est des plus simples : c'est que le pilier prend une forme qui lui est commandée par le haut et non par le bas. A cet égard, l'élève fera bien d'étudier sur le vif la différence qu'il y a dans les formes que chaque base a reçues. Ces formes, en effet, diffèrent de grandeur ; le nombre des nervures diffère également. Cette étude lui fera connaître comment il faut calculer la grosseur de chaque pilier et quelle en sera la grandeur.

La figure 7 représente le pilier qui sépare la grande nef des bas-côtés d'une église, tel qu'il doit être dans l'école flamboyante, en éliminant les trois colonnettes. Le pilier de la grande nef, à la cathédrale d'Anvers, est un pilier transitionnel qui laisse voir trois colonnettes du côté de la grande nef. L'élève peut étudier ce pilier pour apprendre l'origine du pilier flamboyant, parce qu'il n'est pas entièrement flamboyant. Ainsi, il a trois colonnettes A qui atteignent la claire-voie; il a de plus à supporter les archivoltes B, les arcs-doubleaux de la nef et des collatéraux D, ainsi que le gros mur de la claire-voie, tandis que le petit pilier (fig. 6) des bas-côtés n'a que des nervures et des arcs-doubleaux à supporter.

Dans une cathédrale gothique, chaque pilier a reçu sa dimension d'après le poids et la résistance de la pression verticale, et c'est la cause pour

laquelle le pilier qui sépare la nef des collatéraux est plus épais que celui qui n'a à supporter que les deux bas-côtés.

Les quatre gros piliers qui sont à l'intersection des transepts reçoivent leur dimension d'après le même principe. Ils sont plus gros parce qu'ils ont à supporter les quatre arcs-triomphals.

Il en est de même pour les piliers du chœur et

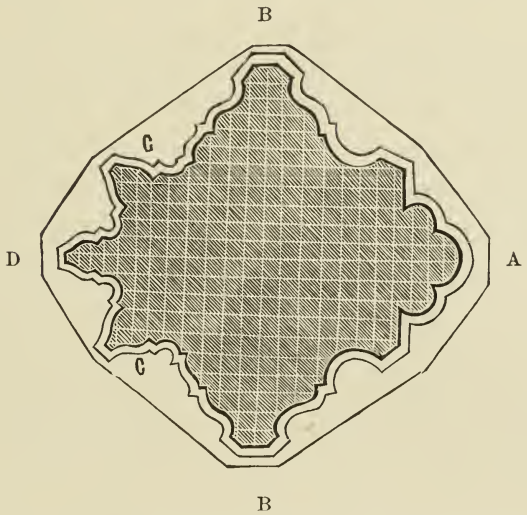


FIGURE 7. — PILIER DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS. PLAN DE LA BASE.

pour ceux du pourtour du chœur, qui varient tous entre eux et toujours par la raison que c'est le plan du haut de ce membre qui en détermine à la fois la forme et la dimension.

Nous ne saurions trop exhorter l'élève architecte à étudier les causes et la raison d'être d'un pilier

gothique soit de l'école allemande, soit de l'école flamboyante. Un pilier bien étudié donne presque la moitié d'un plan d'une église; c'est tout un grand membre compris.

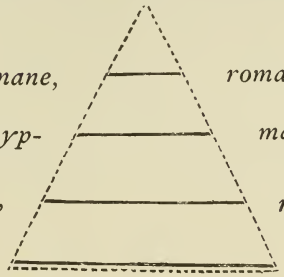
Ce n'est pas tout. L'école flamboyante n'a pas seulement excellé dans la base et le soubassement des piliers, elle a de grands mérites depuis les fondements jusqu'au faîte. Elle a tellement fini son école qu'elle mérite d'être mise sur la première ligne.

L'architecte flamand a montré dans la partie la plus élevée de la tour d'Anvers ce que les autres écoles n'ont pas su faire ni comprendre. Les écoles grecque, allemande et mère-gothique ont dû sentir et produire pour avoir laissé tant de chefs-d'œuvre, mais l'école flamboyante en a bien produit autant.

Pour ne citer que le couronnement de la tour d'Anvers, l'architecte flamand n'avait rien pour s'inspirer, et il parvenait à finir son œuvre, qui est restée unique, sans que personne ait osé l'imiter. Pour ne pas tomber dans des redites, nous renvoyons le lecteur au chapitre sur les tours, où nous analysons en détail la tour d'Anvers. Il y verra que cette dernière renferme autant de créations de génie qu'en renferment les tours de toutes les autres écoles. C'est une preuve de plus que l'école flamboyante mérite d'être mise à côté des trois autres grandes écoles.

RÉSUMÉ DES GRANDEURS DES ARCHITECTURES.

Écoles grecque, mère-anglaise, allemande et flamboyante



Écoles romane, *romaine et française*

Architectures égyptienne, *mauresque, moscovite*

Renaissance, *rocaille*

Résumons la grandeur des architectures, en les mettant pyramidalement à la hauteur que chaque école a atteinte par sa valeur et son mérite.

L'école grecque a été mise au point culminant parce qu'elle a posé la première base de l'architecture proprement dite. C'est à elle que nous devons ce grand principe de rendre architecturaux rien que les membres d'un temple, c'est-à-dire sa structure, son ossature. Ce grand principe, méconnu aujourd'hui, était déjà connu des Grecs au moment où ils transformaient en membre le temple primitif en bois des Doriens. La grandeur de cette école est telle que dans la suite on n'a plus su l'égaler. C'est des Grecs que date l'esthétique, qui n'existait pas avant la construction de leurs temples.

*
* *

L'école-mère anglaise a été mise sur le même degré, ainsi que l'école allemande, parce que cette dernière puisait ses ressources à l'école-mère dont elle savait les secrets; on peut même se demander si le créateur de l'école primaire n'est pas à la fois l'auteur de l'école-mère et de l'école allemande.

*
* *

Enfin, nous avons encore mis l'école flamboyante sur le même niveau, parce qu'elle possède des éléments d'un si grand mérite qu'on n'a osé les imiter dans aucune autre école.

Quoiqu'elle ait été la dernière des écoles gothiques où cette architecture s'est éteinte, elle a laissé des œuvres de génie dignes d'être mises sur le point le plus élevé. Ce qui résume que les quatre écoles ont les mêmes valeur et grandeur.

*
* *

L'école romaine a été mise en deuxième ligne parce qu'elle n'a jamais pu s'affranchir des éléments de l'école grecque, dont elle ne forme que l'école secondaire classique.

*
* *

L'architecture romane vient à la même hauteur, parce qu'elle ne vaut pas autant que les écoles grecque, primaire, allemande ni flamboyante. Mais elle a le mérite d'avoir servi de transition entre l'architecture romaine et l'architecture gothique. Sans elle cette dernière n'aurait peut-être jamais existé.

*
* *

L'école française ne peut venir au degré supérieur parce qu'elle est restée incomplète. Elle est formée de trois quarts de roman et d'un quart seulement de gothique. Sa valeur est donc loin de pouvoir être comparée aux écoles citées plus haut.

*
* *

Les architectures mises aux degrés inférieurs se trouvent là parce qu'elles sont restées inachevées et imparfaites. Ces architectures n'auront de valeur que lorsqu'il existera un architecte de génie connaissant les monuments anciens, c'est-à-dire con-

naissant l'archéologie architecturale, qui mettra sur un plan d'études chaque fragment de ces styles, accompagné d'un programme intellectuel. Il faut que ce programme indique les éléments manquant à chaque architecture. Mais la décadence de l'art architectural est tellement grande que nous craignons fort que ce programme ne puisse pas être trouvé d'ici à longtemps.

CHAPITRE X

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

TRIFORIUM. — CLAIRE-VOIE.

TRIFORIUM.

Les chapitres précédents se sont arrêtés à la hauteur des arcades ogivales d'une église flamboyante. Nous allons continuer à enseigner dans celui-ci la suite des éléments constitutifs de l'école en commençant par le triforium.

La figure 1 représente le triforium exécuté au chœur de la cathédrale d'Anvers. Les fondements

de ce chœur ont été posés en 1352, et si l'on prend huit ans pour monter la construction jusqu'à la hauteur du triforium, on trouve que ce détail peut dater de 1360. La balustrade servant de passage ainsi que les panneaux montrent que la ligne flamboyante n'est pas encore entrée dans l'église. On reconnaît que c'est là une partie transitionnelle de l'école allemande vers le style flamboyant. De même, les trois colonnettes B, figure 1, qui se trouvent du côté de la grande nef et qui vont atteindre la claire-voie, témoignent que cette partie de la nef est une dérivée de l'école allemande et qu'elle sert de transition.

L'élève pourra employer les triforiums de Saint-Gommaire, à Lierre, de Saint-Rombaut, à Malines, de Saint-Sulpice, à Diest, de Saint-Pierre, à Louvain, de Sainte-Waudru, à Mons, ainsi que d'autres que l'on trouvera dans les églises de la Belgique.

A tous ces triforiums, bien qu'ils aient été beaucoup plus employés, nous préférons celui qui est représenté dans la figure 2, par la raison que, dans un style bien accusé, il y a certaines formes qui servent à le caractériser et qui finissent à la longue par le constituer. C'est pourquoi *ces formes doivent se répéter sans cesse dans la plupart des membres à architecturer*. C'est ainsi que certains motifs mélodiques reviennent plusieurs fois dans des compositions musicales.

Pourquoi les lignes flamboyantes jouent-elles un si grand rôle dans les fenêtres? C'est que, sans ces

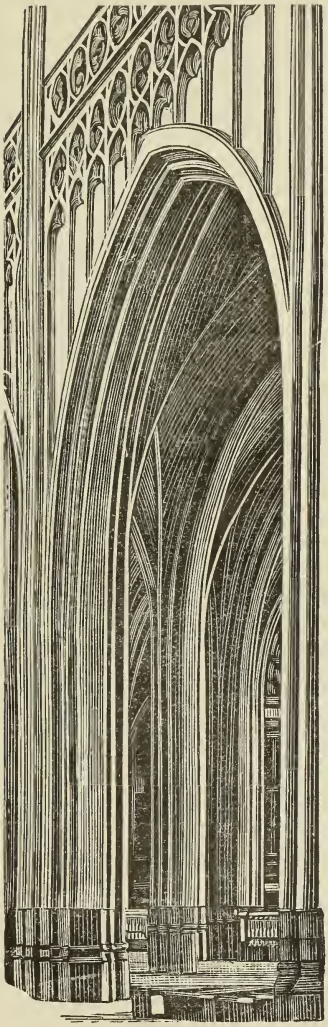


FIGURE I. — TRIFORIUM FLAMBOYANT TRANSITIONNEL. — CATHÉDRALE D'ANVERS.

lignes, les fenêtres flamboyantes n'auraient pas varié des fenêtres des autres écoles. C'est pour cette raison que nous engageons l'élève à toujours se servir de cette ligne au couronnement des panneaux, des gablets et des triforiums. Son usage ne peut que donner au style plus de précision et de clarté.

La figure 1 n'a pas encore les lignes flamboyantes, mais la figure 2 en est pourvue. Celle-ci nous fournit l'exemple que l'on doit suivre pour caractériser le vrai triforium flamboyant et le préférer au triforium transitionnel. C'est dans ce sens que doit être étudiée l'école flamboyante proprement dite.

Le génie de cette école s'est exprimé autrement que l'école allemande, mais il n'a pu cacher qu'elle est sortie de celle-ci ni qu'elle a la même structure. *Mais ce génie se sert de la ligne flamboyante qui fait la base de son style.*

Ainsi l'école flamboyante proprement dite a composé son triforium d'après le principe qui a servi à composer la broderie des fenêtres. Il n'y a rien de plus logique ; si l'école a des lignes flamboyantes dans la broderie des fenêtres, l'architecte doit de même les employer dans le triforium. C'est ainsi que ce principe avait d'ailleurs été compris dans la grande école allemande. En effet, le triforium de l'école allemande n'est-il pas composé des mêmes broderies que les broderies des fenêtres? Il doit en être de même dans l'école flamboyante, et

c'est ce que nous montre du reste la figure 2. La différence entre le triforium de Bois-le-Duc et celui d'Anvers n'est pas grande, mais ce dernier n'est pas

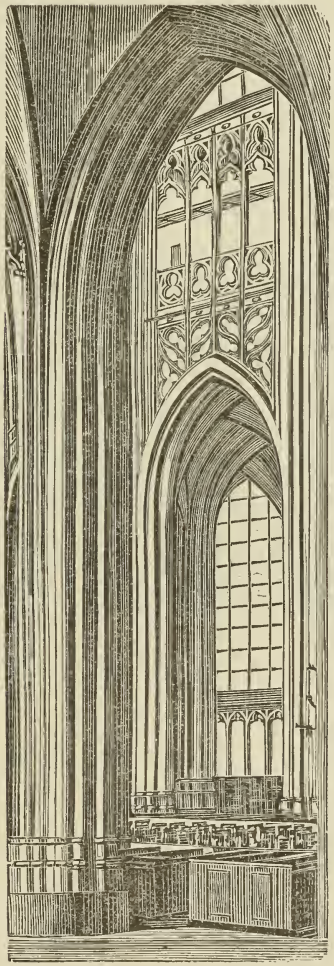


FIGURE 2. — TRIFORIUM FLAMBOYANT PUR. ÉGLISE SAINT-JEAN, BOIS-LE-DUC.

encore ce que le bon sens appelle un triforium flamboyant.

Il y a là un signe évident, ou que l'architecte flamand travaillait sous la conduite d'un programme transitionnel, sinon il se fût servi des lignes flamboyantes, ou bien qu'à cette époque cette ligne n'était pas encore passée d'Angleterre sur le continent, ou bien enfin que l'on construisait le chœur de la cathédrale d'Anvers sans que la ligne flamboyante fût déjà adoptée pour base.

Il est à remarquer que le triforium de Notre-Dame d'Anvers a été exécuté quand le flamboyant continental commençait à se former. Ce triforium ne pouvait donc pas être tel que celui de la figure 2, postérieur de soixante-dix ans. Un style ne se forme pas d'emblée et ainsi s'explique que la perfection absolue se trouve au triforium de l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc.

Si l'histoire de la cathédrale d'Anvers est fidèle, la figure 3 a dû être exécutée vers 1400 et quelques années. En tout cas, nous savons par l'archéologie architecturale que son exécution a dû avoir lieu au moment de couvrir le chœur, car on ne pouvait pas couvrir le chœur sans les pignons A qui forment à la fois l'appui sur lequel un dôme octogonal a été fondé.

C'est dans ces pignons que viennent se poser les pannes et les faitières des toits du chœur, des

transepts et de la nef. Voyez cette partie dans tous ses détails et étudiez tout ce qu'elle a de beau. Comme on en peut juger, c'est du style flamboyant le plus pur. La partie intérieure du dôme pourrait bien aussi avoir été inventée au moment où le chœur fut couvert. Si cette partie avait été faite plus tard, on aurait dû démolir les pignons faits précédemment.

Le dôme d'Anvers prouve que vers cette époque

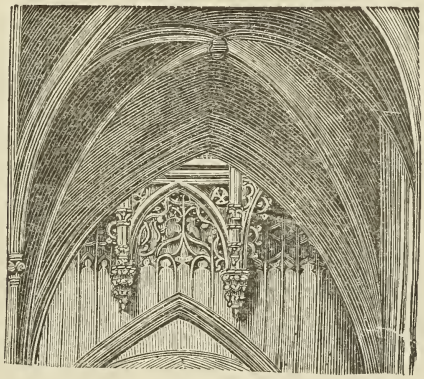


FIGURE 3. — DÔME DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

l'école flamboyante était déjà grande pour oser entreprendre un travail aussi hardi. Il faut, en outre, que l'école fût déjà formée pour fonder sur un cul-de-lampe un arc ogival du plus haut style. Enfin, il n'a fallu rien de moins qu'un architecte de génie pour concevoir de fonder sur le vide un

dôme octogonal et dont sa construction résiste depuis près de quatre siècles.

Voyez les immenses corbeaux superposés les uns sur les autres, afin d'imprimer à l'œuvre le caractère du style. Étudiez la beauté de ces détails, leur raison d'être et le motif de leur création. Trouverez-vous qu'ils sont le produit du caprice de l'architecte? Non. Ils sont le résultat de la chaleur du sentiment de l'artiste alliée à un froid calcul. Trouverez-vous qu'il est allé les copier à une église voisine? On ne rencontre nulle part ce grand travail.

Si l'on tient pour exacte l'histoire de la cathédrale d'Anvers, il est permis de supposer que l'homme qui a créé le dôme a dressé le plan de la tour. La tour d'Anvers est un travail de génie, et, comme l'intérieur du dôme, elle n'a pu être conçue que par la voie du cœur qui seul sent et produit tout ce qui est supérieur dans les arts.

Voyez l'arc ogival du dôme, comment il est fondé et architecturé. Remarquez comment son intrados est architecturé par des contre-lobes flamboyants du style le plus pur et comment il est fini et sculpté par les mains les plus habiles.

Voyez les arcatures A, étudiez-en les formes et la raison d'être de ces formes. Celles-ci ne sont en rien le fruit du caprice de l'architecte. Elles sont tout aussi motivées que celles qui se trouvent dans

l'intérieur du dôme. Ainsi les pignons demandaient d'être architecturés comme ils le sont pour qu'ils soient harmonisés avec les arcs ogivaux qui sont à côté. Ceux-ci ne sont-ils pas sculptés avec la richesse la plus exquise? Les arcatures ne pouvaient pas l'être moins. Des murs unis auraient détruit l'harmonie et la concordance du dôme. Tout cela établit que ce travail est l'œuvre d'un architecte de génie.

En résumé, le temps qui s'écoula entre l'exécution du triforium, au-dessus du pilier du chœur de la cathédrale d'Anvers, et celle de la coupole peut être appelé une période transitionnelle. Cette période transitionnelle irait donc de 1352 à la fin de 1420, où l'école était déjà grande et florissante à la cathédrale d'Anvers et à l'église de Bois-le-Duc.

L'élève architecte aura bien soin d'étudier cette partie, qui présente beaucoup d'intérêt. Ce n'est qu'un détail : huit arcs ogivaux jetés sur un vide. Pour nos ancêtres, une pareille construction était un rien. Pour nous, c'est autre chose, et il importe beaucoup que nous sachions le secret d'une si grande hardiesse.

Nous observerons que la partie du dôme exécutée en classique n'entre pas dans notre enseignement. Nous n'enseignons dans ce dôme que le style gothique.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES TRIFORIUMS DE TOUTES LES ÉCOLES.

Un résumé comparatif des triforiums de l'école primaire anglaise *(early)*, de l'école allemande, de l'école française et de l'école flamboyante nous paraît des plus utiles et permettra de les distinguer les uns des autres sans qu'on se trompe jamais.

A quoi peut-on reconnaître le triforium de l'école primaire anglaise et le distinguer du triforium de l'école allemande ou des autres écoles?

L'analyse du triforium de la cathédrale de Lincoln (figure 4), établit qu'il diffère de ceux des figures 5, 6 et 7. Ainsi les ébrasements sont garnis de crochets et l'archivolte est autrement architecturée. Cela suffit pour qu'on reconnaisse, sans se tromper de style, le triforium anglais.

On voudra bien remarquer que nous n'admettons pas dans notre tableau comparatif le triforium primitif gothique exécuté, en 1225, à la cathédrale de Salisbury. La raison de cet écart s'explique aisément. En effet, un détail transitionnel ne reçoit jamais la perfection voulue. Nous n'avons qu'à rappeler à ce sujet ce que nous avons dit sur la formation du chapiteau corinthien.

Il y a aussi une autre raison. Ainsi, le triforium

de la figure 4 contraste bien plus que celui de Salisbury avec les triforiums des autres écoles. Le triforium de Salisbury a été enseigné pour instruire l'architecte-archéologue. Mais notre tableau comparatif est fait en vue d'être utile et de servir à ceux qui voudront composer un projet d'église. Le triforium de la cathédrale de Lincoln qu'il renferme est bien préférable à celui de la cathédrale de Salisbury. Nous ne nous méprenons pas, malgré cela, sur la valeur de ce dernier et pour sa plus grande ancienneté et pour avoir été le prototype qui a servi à former le triforium de l'école allemande.

Par quoi le triforium de l'école française diffère-t-il de celui de l'école allemande (fig. 5)? Il résulte de l'analyse du premier que ses archivoltes sont sculptées en boudin roman, que ses colonnettes ont des bases romanes et un chapiteau à crochets. Le tout forme, en conséquence, le triforium roman tel qu'il se trouve à Notre-Dame de Paris, aux cathédrales de Chartres, de Rheims, etc.

Le triforium allemand diffère de celui de la France en moulures, en colonnettes, en bases, en chapiteaux, par une arcade trilobée à la manière de la broderie des fenêtres. Il ne se peut pas trouver de plus grande dissemblance. Il diffère encore en ce qu'il laisse voir qu'il suit la filiation du triforium anglais, tandis que le triforium français est une réminiscence du triforium roman.

Quelles sont les qualités propres qui distinguent le triforium flamboyant des autres? N'est-ce pas son alphabet flamboyant ? Ne sont-ce pas ces lignes qui se développent telles que le font les flammes d'un feu? Ne sont-ce pas ces lignes qui flambent, qui flamboient, d'où la France a donné à ce style le nom de flamboyant ? Par malheur, ce pays n'a su donner que le nom, et il n'a rien créé dans ce style.

CLAIRE-VOIE.

Dans le style flamboyant, la manière de fermer ce grand vide, la claire-voie, au-dessus du chœur, au-dessus des nefs, au-dessus des transepts, est peu différente de celle des autres écoles. Les nervures flamboyantes ne varient des nervures de l'école allemande qu'en ce qu'elles sont plus prismatiques et il est facile de reconnaître qu'elles dérivent de celle-ci. Voyez sa coupe figure 3.

Dans les commencements du style flamboyant, les voûtes sont à peu près comme dans les écoles antérieures. Voyez la figure 8... Il n'y a que les fenêtres aux lignes flamboyantes, les triforiums et les nervures avec un autre profil qui font distinguer la claire-voie flamboyante des claires-voies des autres écoles.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES TRIFORIUMS DE TOUTES LES ÉCOLES GOTHIQUES.

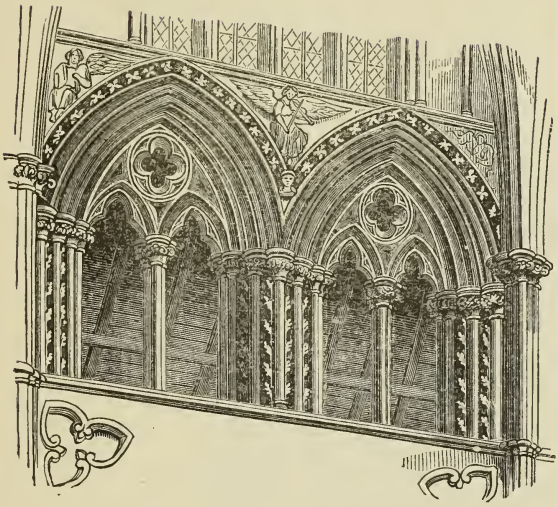


FIGURE 4. — CATHÉDRALE DE LINCOLN.

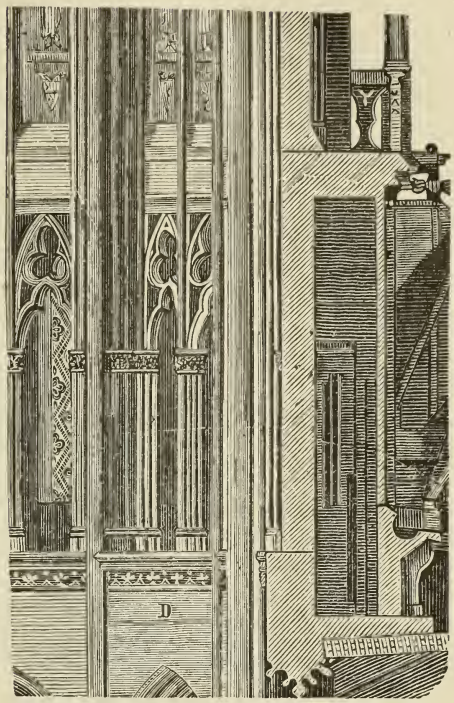


FIGURE 5. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

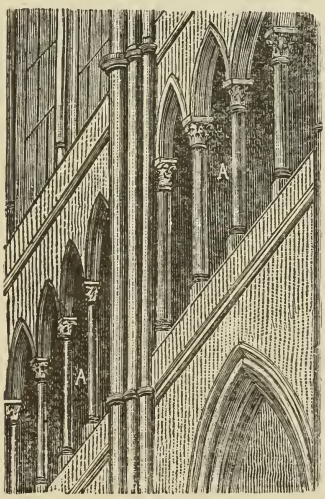


FIGURE 6. — CATHÉDRALES DE PARIS, REIMS, CHARTRES.

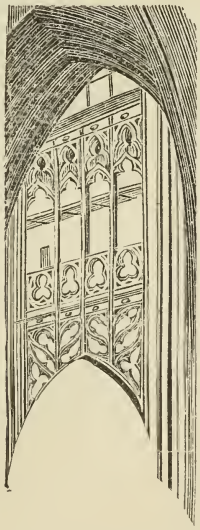


FIGURE 7. — SAINT JEAN, A BOIS-LE-DUC.

Nous avons suffisamment dit précédemment, pour être dispensé d'y revenir, que le gothique a pris son origine à une église à claire-voie, et nullement à une église sans claire-voie. *Ce fait prouve*

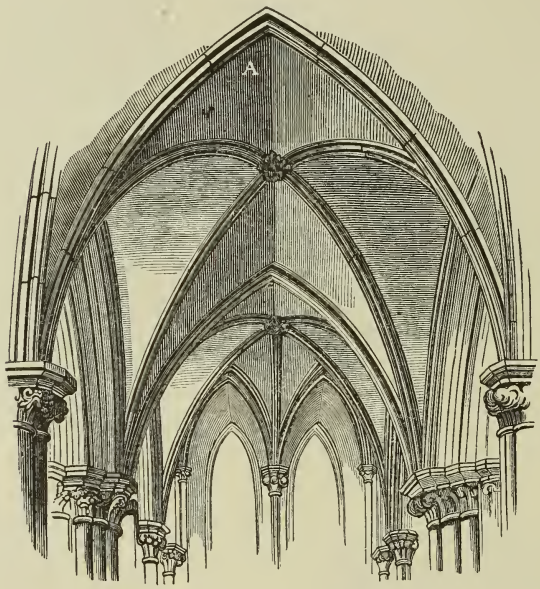


FIGURE 8 — VOUTE DE LA CLAIRE-VOIE

qu'on doit toujours maintenir la claire-voie et ne jamais construire sans cette partie.

Ainsi, c'est une église à claire-voie qui a fait naître l'arc-boutant. L'arc-boutant a fait naître le pilier boutant. Le pilier boutant a fait naître le

contre-fort afin d'avoir une résistance à la pression des voûtes de la claire-voie.

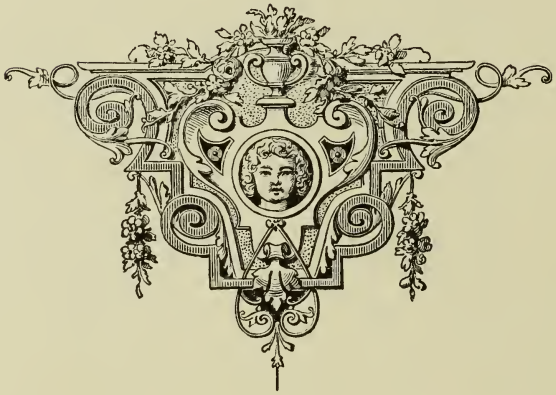
Tous ces membres, si l'on supprime la claire-voie, n'ont plus leur raison d'être, et une église perd l'aspect que lui donnent les arcs-boutants, les piliers boutants, les contre-forts et les pinacles. Ce sont ces membres et ces ornements qui font le complément des éléments constitutifs d'un style et d'une église bien ordonnée.

Une église à claire-voie est encore préférable pour la santé. C'est par ses fenêtres que s'échappent les miasmes de la foule rassemblée. Une église sans claire-voie est malsaine, l'air y est impur, on y étouffe, et il est rare, pendant le service, de ne pas voir sortir plusieurs fidèles incommodés.

En regardant la figure 3, qui représente la voûte de la claire-voie de Notre-Dame d'Anvers, on peut voir qu'elle diffère peu d'une voûte de l'école allemande, de laquelle, d'ailleurs, elle procède.

En effet, les colonnettes qui reçoivent les nervures de la voûte sont une partie transitionnelle et c'est à cette partie-là qu'on remarque que l'architecture de la cathédrale d'Anvers est une dérivée de l'école allemande. Comme les piliers des bas-côtés sont totalement flamboyants, il est à présumer que l'architecte tâtonnait encore. Sans son hésitation probable, il n'aurait pas laissé un pilier de la nef composé pour trois quarts en style flamboyant et

pour le reste en style allemand, c'est-à-dire pour cette dernière partie, les trois colonnettes qui vont atteindre la claire-voie pour recevoir les retombées des nervures à la hauteur des chapiteaux.



CHAPITRE XI

QUI DOIT FAIRE UN OUVRAGE D'ARCHITECTURE ?

Au Congrès de Bruges, en 1887, on avait inscrit à la table des vœux la question de savoir s'il n'était pas utile de faire exécuter un Recueil semblable à la grande publication des « Monuments historiques de la France », comprenant les dessins des édifices remarquables du pays. Voici quelle a été notre réponse :

Est-il possible de voir revenir cette question pour la troisième fois à un congrès archéologique, alors qu'elle a déjà été combattue et victorieusement réfutée à celui d'Anvers en 1885? Il a été dit et suffisamment établi que, l'ouvrage français n'ayant rien appris aux architectes de la France, son pareil,

par conséquent, n'apprendra rien aux architectes belges. Pourquoi dès lors s'entêter sur cette question dispendieuse et inutile?

Il est déplorable de voir les arts uniquement gérés par des littérateurs, qui, de bonne foi peut-être, étouffent les questions *archéologiques architecturales* sous des formes purement historiques, comme s'il appartenait au littérateur de préparer les traités qui doivent instruire l'architecte sur les diverses architectures dont se composent les monuments d'un pays.

Aux Congrès d'Anvers et de Namur, ces mêmes littérateurs n'ont fait que confondre sans cesse l'histoire avec l'archéologie architecturale, à laquelle, il faut bien le dire, ils n'entendent rien. Comment, dès lors, feront-ils un traité qui *analyse*, *synthétise* et *classe en écoles* les *architectures* renfermées dans les monuments d'un pays? Poser la question, c'est la résoudre.

Il est profondément regrettable de devoir constater que, dans un pays comme le nôtre, où tant d'hommes rongent le fromage budgétaire, au détriment des contribuables, soi-disant pour gérer les arts, il ne s'en soit pas trouvé un seul encore comprenant toute l'utilité que possède un ouvrage fait par un *archéologue*, qui analyse et classe en éléments constitutifs les différents styles des monuments et permette ainsi de les enseigner avec fruit dans nos diverses académies?

Nous avons dit au Congrès d'Anvers en 1885 que l'ouvrage que l'on veut faire pour la Belgique est inutile à l'enseignement de l'architecture, pour le bon motif que déjà nos bibliothèques regorgent d'œuvres de l'espèce, qui n'enseignent rien, ni à l'architecte, ni à l'archéologue.

En effet, qu'a-t-on appris dans ces livres et quel est notre savoir actuel sur la matière?

Les monuments historiques restent toujours inconnus aussi bien à la France et à l'Allemagne qu'à la Belgique. Les élèves, après leurs études faites, sortent de nos académies officielles sans connaître ni les édifices, ni les architectures dont ils se composent. Ils ignorent les éléments constitutifs de tous les styles. Ils ne savent pas le *pour* et le *contre* d'un de ses membres. Les nouvelles constructions en font preuve. Elles se composent d'un amalgame des différents styles; ce qui prouve encore qu'ils confondent l'histoire avec l'archéologie architecturale. Par conséquent et comme déduction logique, ces livres que renferment nos bibliothèques, dans lesquels ils ont puisé leur science et dont on veut encore augmenter le nombre, doivent être faux.

Au même Congrès d'Anvers nous avons également fait entendre que les figures de notre ouvrage sont accompagnées, non d'une note historique, mais d'une *analyse archéologique*, qui explique et déve-

loppe les différents styles d'un monument. Par conséquent cet ouvrage est un traité didactique d'une grande valeur et seul capable d'enseigner les différentes architectures des édifices d'un pays.

L'histoire et la littérature ne sauraient jamais qu'assigner une date aux monuments, décrire les événements qu'ils ont traversés, mais ne sauraient en faire connaître par l'analyse les différentes écoles architecturales, analyse que jamais, jusqu'à présent, ni la France, ni l'Allemagne, ni le continent, n'ont su faire ni comprendre. Ce qui prouve qu'un ouvrage semblable à celui des « Monuments historiques de la France », que les littérateurs belges proposent de faire pour la Belgique, ne renferme pas en lui la science de l'enseignement, qui seule fait connaître les monuments et leurs architectures; par conséquent il est inutile pour le pays et, s'il se fait, il ne fera qu'embrouiller davantage l'enseignement académique.

Une nouvelle preuve de ce que nous avançons :

Les monuments historiques du moyen âge, par exemple, se composent de différentes architectures confondues dans l'ensemble, les unes parmi les autres, restées inconnues et indéchiffrables jusqu'ici pour les architectes. Ces architectures, pour être mises avec fruit à l'étude, ne peuvent être démêlées qu'au moyen de l'archéologie, qui les analyse, les synthétise et les classe en éléments constitutifs, cha-

cune séparément, ce qui permet de les enseigner ensuite dans les académies. C'est seulement lorsque ce travail sera fait que l'on pourra commencer l'enseignement académique de ces différents styles, enseignement encore exclu jusqu'à présent des académies de Paris, de Berlin, d'Anvers et de toutes celles du continent, faute de posséder un traité fait d'*archéologie analytique*.

Nous tenons à honneur d'avoir fait le premier ce travail sur les monuments historiques du continent et surtout sur ceux de la Belgique, travail clair et logique démêlant l'*architecture belge*, restée inconnue jusqu'ici, et que nos littérateurs voudraient remplacer par un autre qui ne serait qu'un dédale.

Qu'ont fait jusqu'ici les écrivains du continent, en croyant nous apprendre à connaître ses monuments et ses architectures ? Rien d'autre qu'embrouiller les études. Loin de faire de l'archéologie raisonnée, les adeptes du style ogival se sont contentés d'emprunter aux livres anglais les descriptions des écoles de cette nation et les ont appliquées aux monuments du continent, sans tenir compte des autres architectures que ceux-ci renferment. Ce plagiat, commis en 1824 par un littérateur, a tellement embrouillé les études que depuis lors on a pris le style roman pour le style gothique, et vice-versa. Il s'en est suivi une confusion si grande, qu'aucun auteur, y compris Viollet-le-Duc, n'a su

distinguer dans les monuments de son propre pays, l'école française des autres écoles. Les portails et quantité d'autres détails en style roman des cathédrales d'Amiens, de Reims, de Paris, de Chartres, etc., désignés par eux comme étant de style gothique, le prouvent suffisamment, comme ils prouvent aussi combien la matière contenue dans ces livres qui ornent les bibliothèques et qui ont coûté tant de millions est apocryphe et contraire à la vérité.

Il s'ensuit que toutes les études, tous les livres sur l'architecture, y compris l'ouvrage « Les Monuments historiques de la France », de même que l'enseignement académique, seront à refaire et à réformer et cela d'après notre *archéologie analytique*, qui a classé pour la première fois en éléments constitutifs les architectures dont se composent les édifices historiques du continent.

Un autre exemple encore. Assistant un jour à la distribution des prix d'une des écoles de Saint-Luc, nous allâmes, après cette distribution, voir les dessins des élèves. Sur ces dessins se trouvait marqué : XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles. L'histoire nous apprend que le XIIIe siècle a vu bâtir une partie de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris, l'abbaye de Saint-Denis, les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Cologne, de Tournai, de Sainte-Gudule de Bruxelles et bien d'autres encore sur le continent. En mettant simplement sur ces dessins

XIIIe siècle, sans aucune désignation d'école, on confondait toutes celles-ci et cependant les écoles allemande et française, pour ne citer que celles-là, ont entre elles la différence du jour à la nuit. Ainsi, les cathédrales de Reims et d'Amiens appartiennent à l'école française, tandis que les parties qui ont été greffées sur le roman de Saint-Denis et Notre-Dame sont du style primaire, ou *early* anglais. C'est donc enseigner à rebours que de donner la dénomination du siècle au projet de l'élève, sans lui faire désigner à quelle école de ce siècle il appartient, et par conséquent on ne lui apprend aucune architecture et l'élève tombe dans la confusion du maître.

Pourquoi vouloir publier un ouvrage pour la Belgique semblable au traité « Les Monuments historiques de la France », si cet ouvrage n'a pas eu pour résultat d'édifier les éminents professeurs des écoles de Saint-Luc sur les différences de trois architectures diverses qu'ils confondent en un tout général sans pouvoir les distinguer entre elles? Encore cette fois, poser la question c'est la résoudre.

Un dernier exemple. En 1879, un prix royal pour le meilleur ouvrage d'architecture fut décrété *sans condition*. Le jury chargé de juger les ouvrages était composé de quatre hommes de lettres et de trois architectes, et six membres sur les sept faisaient partie de la commission des monuments. Dans le

rapport du 1er novembre 1876, nous trouvons sur notre ouvrage ce qui suit :

« Des considérations générales l'auteur passe » aux détails, et, prenant l'un après l'autre tous les » éléments constitutifs de l'architecture gothique, il » les analyse comparativement et historiquement, » pour montrer leurs modifications successives et » pour établir, par ce moyen, l'ordre chronologique » des époques de l'histoire de l'art. Cette partie du » travail est faite avec méthode et avec soin. »

Comment, le jury du prix royal déclare *que tous les éléments constitutifs de l'architecture gothique* sont classés avec méthode et avec soin, et ces malheureux juges ne savent pas et ne consignent pas que *jamais, avant cet ouvrage, les éléments constitutifs des styles des monuments du continent n'ont été indiqués*, et ils ignorent de plus que l'ouvrage d'architecture demandé par le Roi doit contenir des éléments constitutifs d'un style, sous peine de ne pas être un livre d'architecture. Un traité ne contenant pas ces éléments constitutifs ne serait qu'un bavardage littéraire qui n'apprendrait rien, et un dédale dans lequel se perdrait l'architecte.

Sa Majesté le Roi offre en concours un prix de 25,000 francs pour le meilleur ouvrage d'architecture, et après qu'un auteur sérieux a classé en éléments constitutifs l'architecture gothique du continent, chose qui n'a été faite ni par un Français, ni

par un Allemand, ni par personne, parce qu'ils n'auraient pas su le faire, ni même le comprendre, il se trouve un jury assez dédaigneux ou assez ignorant pour refuser le prix à cet auteur, et Sa Majesté est obligée d'accepter cela comme chose jugée? Si le jury de littérateurs n'a pas compris en *quoi doit consister un traité d'architecture* et que celui-ci *doit forcément renfermer les éléments constitutifs d'un style*, cela n'est vraiment pas de la faute de l'auteur. Il serait à souhaiter pour l'honneur du pays et pour l'encouragement des compétiteurs aux prix du Roi, que ce dernier jugeât en dernier ressort et exigeât que le prix promis soit décerné. Ainsi seraient évitées les déceptions que nous avons eues et les auteurs ne pourraient pas se croire frustrés d'une récompense à laquelle leur travail leur donnait droit et qui leur est refusée par le fait d'un jury ignare ou incompétent. Les prix du Roi auraient ainsi une valeur qu'ils perdent aujourd'hui aux yeux des hommes sérieux, passant leur vie et consacrant leur fortune à l'élucidation des grands problèmes d'art ou à l'instruction de leurs concitoyens.

Où sont-ils, les embrouilleurs et les étouffeurs des arts en Belgique, lorsque les Congrès les appellent à la discussion? Ils brillent par leur absence.

En 1867, au Congrès archéologique international d'Anvers, nous avons dû représenter seul pendant

dix jours la Belgique à la section archéologique; pas un des Belges officiels faiseurs de phrases n'était présent. Cependant, si quelqu'un aurait dû s'y trouver, c'était certainement ceux qui émargent au budget pour gérer soi-disant les arts belges. Mais ils connaissent si bien leur incompétence qu'ils n'osent plus se présenter à aucun Congrès, de peur qu'on n'y dévoile publiquement leur ignorance et, partant, leur inutilité aux postes qu'ils occupent.

Nous pourrions aligner d'autres faits encore prouvant combien l'ouvrage proposé sur les monuments belges est non seulement inutile mais dangereux, et comment il ne servirait encore qu'à assouvir l'appétit de quelques-uns et à gaspiller les sommes qu'il coûtera. Nous nous bornons pour le moment à ce que nous venons d'écrire, et terminons en disant qu'aussi longtemps que nous n'aurons pas en Belgique un ministre assez résolu pour réagir contre les tendances des écrivains voulant gérer des arts par des écrits émanant de littérateurs et non d'hommes du métier, nous n'obtiendrons jamais ni résultat sérieux ni bon enseignement architectural à nos académies.

CHAPITRE XII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

LES TROIS CONTRE-FORTS.

Les chapitres précédents ont enseigné l'école depuis la base jusqu'à la voûte de la claire-voie et de l'intérieur d'une église. Nous allons entamer dans ce chapitre l'enseignement de l'extérieur, en commençant au contre-fort et en montant jusqu'au faîte.

Après avoir analysé les monuments flamboyants on trouve que les contre-forts de cette école sont si nombreux et si variés que s'il fallait les prendre tous comme ils sont, l'élève finirait par n'en con-

naître aucun. La raison en est simple. L'école subit un déclin si soudain qu'on ne sut plus bientôt ce que sont les éléments constitutifs. C'est ce qui nous a décidé à prendre le flamboyant à l'origine, c'est-à-dire à une époque où il était encore beau et où il restait quelques architectes en connaissant les éléments.

Les lumières reflétées des monuments flamboyants nous font voir qu'ils ont été élevés, neuf fois sur dix, sans qu'on ait su ce qu'on faisait. La confusion était devenue si grande et si générale qu'on ne se comprenait plus soi-même. C'est ainsi que s'explique la décadence de l'art gothique.

Nous enseignerons les contre-forts flamboyants en signalant les différences qu'il y a entre eux et ceux de l'école-mère et des écoles allemande et française. Cet enseignement sera donc également comparatif.

Les contre-forts flamboyants ne diffèrent pas de ceux des écoles allemande et française en grandeur et en force. Les trois contre-forts ont la même fonction à remplir dans une école comme dans l'autre. Ils diffèrent en styles, et c'est ce que nous allons enseigner.

PETIT CONTRE-FORT DE L'ABSIDE.

Le contre-fort flamboyant diffère de l'allemand en ce que deux pinacles géminés, c'est-à-dire côte à côte, sont placés aux points A, figures 1 et 2. Ces pinacles sont encadrés dans un panneau B qui a un gablet servant à le couronner. Un troisième pinacle, celui qui est placé en angle au point C de la figure 2, termine ce membre. Ce n'est autre chose qu'un pinacle très allongé dont un angle est placé en avant et où deux pinacles géminés remplissent les faces. Pour cacher la jonction, on se sert du gablet C qui la masque. Sans ce gablet on aurait laissé un défaut. Voyez-en le plan figure 2.

Le pinacle de la figure 3 termine ce contre-fort au-dessus de la corniche au point D.

Dans les écoles allemande, française et primaire les contre-forts sont simples jusqu'à la corniche qui entoure l'église. Dans l'école flamboyante, ce membre est architecturé par des pinacles à la hauteur des fenêtres des bas-côtés.

Les écoles allemande et française, et aussi l'école-mère allégeaient leurs contre-forts par des redans en talus comme on le voit aux figures 7, 8, 9 et 12 du tableau comparatif, et on en plaçait au fur et à mesure qu'on réduisait ce membre.

La figure 4 représente un joli pinacle relevé de Saint-Jean, à Bois-le-Duc ; il ne diffère pas de prin-

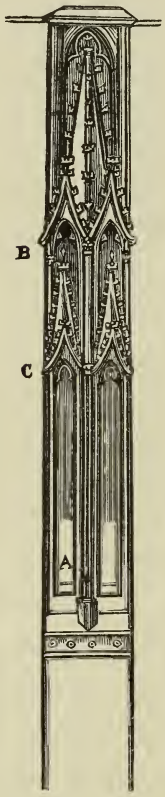
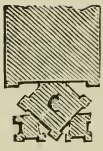


FIGURE 1. — CONTRE-FORT FLAMBOYANT.

FIGURE 3. — EXTRÉMITÉ DU CONTRE-FORT.



A A

FIGURE 2. — PLAN DES PINACLES.

cipe de celui que nous venons d'enseigner. Au lieu d'avoir placé ses pinacles contre un grand dont un angle serait dirigé en avant, l'architecte les a placés contre un pinacle carré de milieu. Quand on se sert du contre-fort cité on doit aussi employer un gâble de fenêtre.

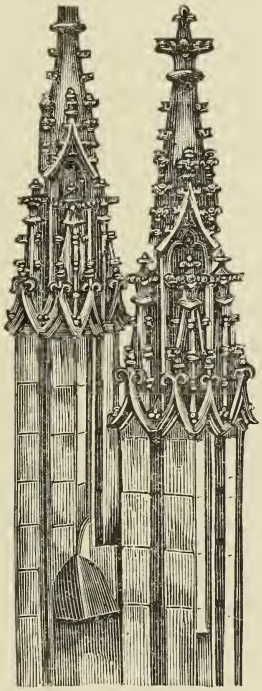


FIGURE 4. — PINACLE DE CONTRE-FORT. SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

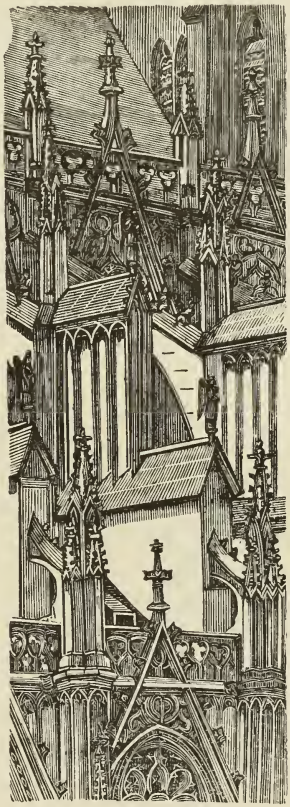


FIGURE 5. — CONTRE-FORT DES BAS-CÔTÉS. SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

L'interception de lignes que produit un gâble est un point essentiel du programme gothique. Nous prions le lecteur de ne jamais perdre de mémoire le pourquoi d'un gâble et d'un gablet. Connaissant ses raisons d'être il commettra rarement une faute. Pour ne pas s'égarer nous engageons l'élève à se servir toujours du contre-fort cité, en laissant de côté ceux qui se trouvent dans les monuments élevés pendant la décadence du style flamboyant.

La composition du contre-fort, avec les différents pinacles qui les terminent, combinée avec l'emploi du gâble des fenêtres, est une œuvre de génie qui surpasse celles de toutes les écoles gothiques.

DEUXIÈME CONTRE-FORT FLAMBOYANT DES BAS-COTÉS.

La fonction que doit remplir le contre-fort des bas-côtés d'une église est tout autre que celle que nous venons d'enseigner. Les petits contre-forts ont leur place marquée aux angles des pans coupés des chapelles absidales, ou à des églises sans claire-voies, ou à des chapelles. Les contre-forts des bas-côtés sont surmontés d'un pilier boutant. Ils doivent résister à la pression des arcs-boutants et c'est pour cette raison qu'ils

sont cinq ou six fois plus forts que le petit contre-fort cité. Les deux contre-forts ne diffèrent qu'en force, en épaisseur et en largeur et nullement par les pinacles.

Ainsi, la figure 5 représente le contre-fort des bas-côtés exécuté pour l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc. Il a été composé pour résister à la pression des voûtes de la claire-voie, s'opposer à la pression des arcs-boutants qui pèsent sur le pilier boutant. Cet ensemble de pressions demande une résistance telle qu'une église ne resterait pas debout si elle n'avait pas un contre-fort *cinq fois* plus grand que le petit contre-fort précédent.

Le contre-fort des bas-côtés, manqué ou trop faible, fera crouler une église. L'église de Laeken, près de Bruxelles, nous en offre un frappant exemple : elle a ces vices de construction.

CONTRE-FORT FLAMBOYANT DES TOURS.

Le contre-fort des tours, fig. 6 et 7, créé à la cathédrale d'Anvers, nous fait entrer dans une époque qui possédait un architecte remarquable. Ce membre a surpassé les contre-forts des tours de toutes les écoles gothiques. Les écoles *primaire, française* et *allemande* finissaient leurs contre-forts des tours là où commence la flèche, à défaut des éléments pour composer une

tour sans fin. L'architecte flamand a un tout autre programme. Au lieu de rompre son contre-fort à la

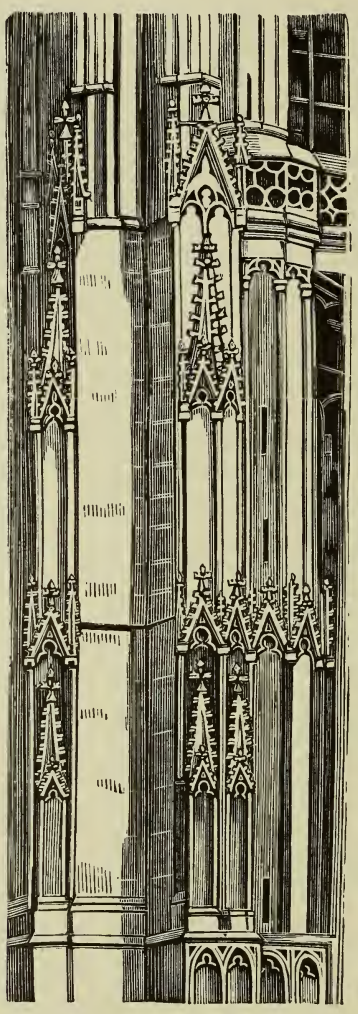


FIGURE 6. — CONTRE-FORT DE LA TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

hauteur de la flèche, il en fait un contre-fort sans fin en transformant ce membre en pilier boutant.

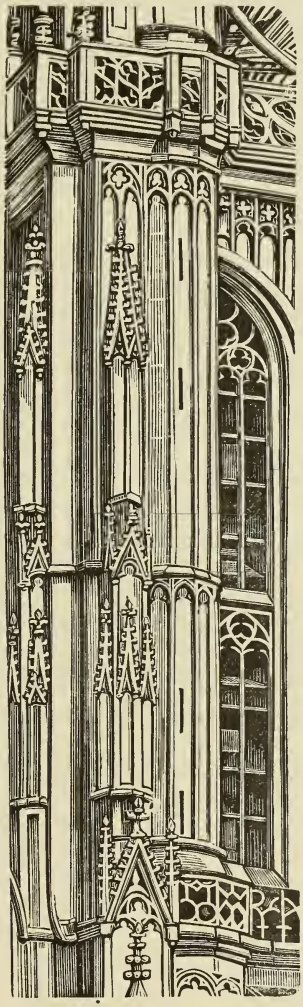


FIGURE 7. — CONTRE-FORT DE LA TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

Ainsi ce contre-fort des tours diffère des autres en ce que, servant à lier les angles et à consolider la tour, il devient un pilier boutant, et c'est de ce moment qu'il est devenu un *membre composé*. C'est dans les œuvres de génie qu'on apprend le génie d'une école et non dans les livres des hommes qui s'occupent d'arts qu'ils n'ont jamais cultivés ; c'est pourquoi l'élève, aidé de notre traité, fera bien d'étudier, si c'est possible, la cathédrale d'Anvers sur les lieux mêmes.

La figure 6 explique ce contre-fort des tours. La figure 7 complète la partie 6 et les deux morceaux réunis forment un étage allant jusqu'à la hauteur du cadran. Il est rendu architectural par deux pinacles géminés très allongés qui ont l'avantage de diminuer le contre-fort à une hauteur bien calculée. Pour éviter d'empiler pinacle sur pinacle, ce composé de pinacles, arrivé au premier étage, se transforme avec son contre-fort, qui devient pilier boutant. Nous reviendrons sur ce membre dans le tableau comparatif, et surtout lorsque, dans le chapitre des tours, nous parlerons de la tour d'Anvers, où commence cette transformation.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PETITS CONTRE-FORTS DE TOUTES LES ÉCOLES.

En analysant les monuments anglais de l'école-mère gothique à dater de 1180 jusqu'au temps où se détache d'elle le rameau qui forme l'école gothique continentale, on constate que le contre-fort était composé de redans en talus *(set off)* figure 8, et qu'il était garni d'un soubassement d'une richesse remarquable détaillé dans la figure 9. Le contre-fort de la Sainte-Chapelle à Paris en est un joli exemple pour le continent; il contient le même principe que le contre-fort anglais. Le tout présente une répétition des redans en talus. Il est garni, en effet, d'un pinacle, et le soubassement est déjà moins ouvragé. Mais le contre-fort en lui-même a été composé avec le principe anglais.

En passant du contre-fort anglais à celui de la Sainte-Chapelle on constate encore là que la perfection d'un membre n'arrive que lentement, et jamais d'emblée. Ainsi s'explique que le contre-fort a trouvé sa plus haute perfection dans l'école allemande, née plus tard. Voyez le tableau comparatif; vous y reconnaîtrez dans la fig. 10 un progrès ascendant, et en même temps vous constaterez que ce membre primitif gothique a passé de

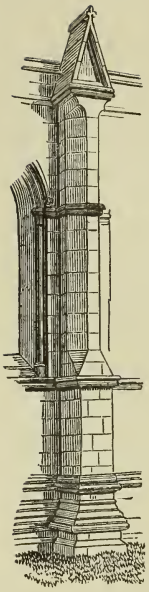


FIGURE 8. — ÉCOLE MÈRE-GOTHIQUE.

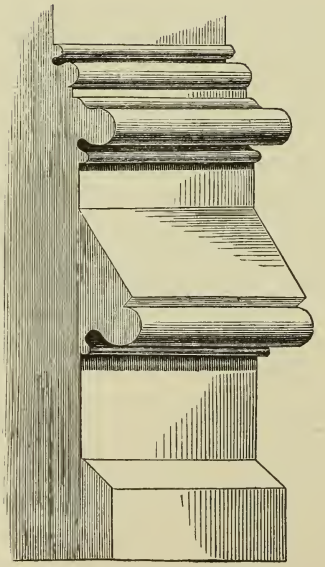


FIGURE 9. — DÉTAIL DE LA FIGURE 8.

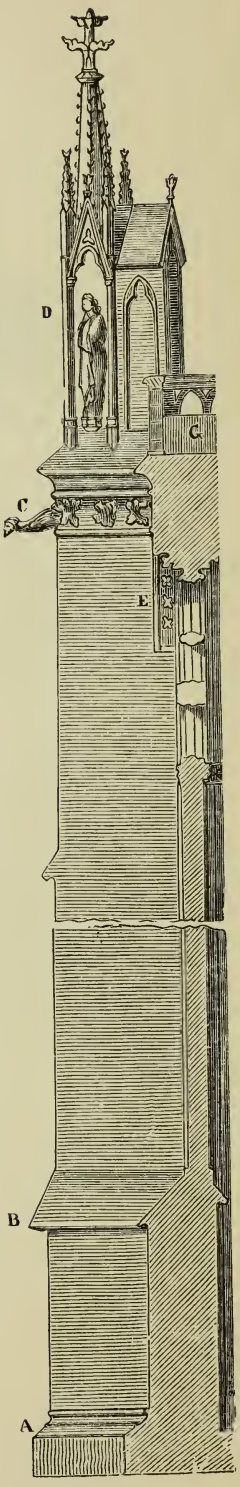


FIGURE 10. — ÉCOLE ALLEMANDE.

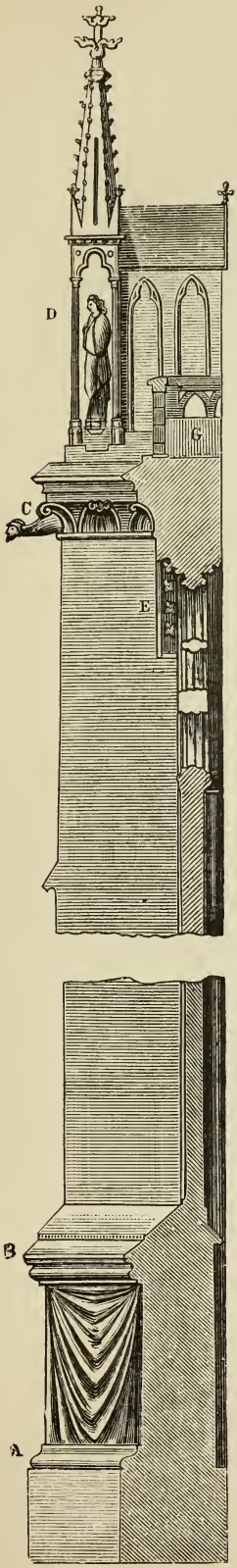


FIGURE 11. — ÉCOLE FRANÇAISE.

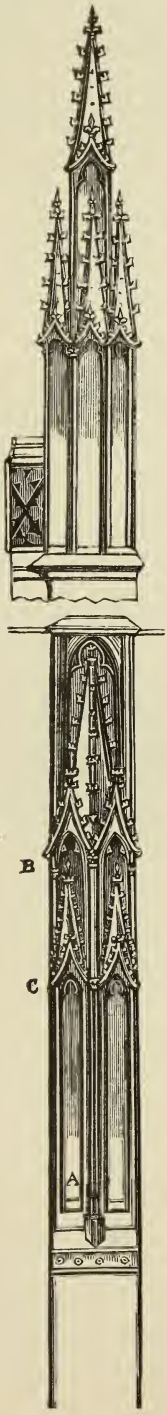


FIGURE 12. — ÉCOLE FLAMBOYANTE.

l'école anglaise dans l'école allemande. Le contre-fort figure 8 renferme bien un contre-fort gothique. Il possède même un gablet et un soubassement, mais il faut avouer que ce membre n'est arrivé à la perfection que sur le continent et surtout dans l'école allemande.

En comparant le petit contre-fort de l'école française figure 11, on remarque qu'il ne diffère des autres qu'en style. Son pinacle semble au vulgaire architecte être du style gothique, mais il n'en a que l'ombre. Il a la même grandeur et la même largeur que les autres, mais il n'est pas en style gothique proprement dit. Le tome III explique en détail le style de l'école française, et nous prions l'élève de se conformer à ce qui a été dit dans ce volume sur ce membre et son style. La même figure montre la draperie de la partie inférieure. Elle a été appliquée à ce petit membre pour le faire différer du contre-fort allemand. Cet ornement est aussi appliqué au soubassement de la cathédrale de Reims.

La figure 12 représente le petit contre-fort flamboyant, qui a également sa place aux angles des pans coupés de chapelles absidales. Il est facile de le distinguer des autres en ce qu'il a pour ornement des pinacles géminés, commençant à la hauteur des fenêtres des bas-côtés.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES CONTRE-FORTS DES BAS-COTÉS.

On fera bien d'étudier ligne par ligne les contre-forts surmontés d'un pilier boutant de l'école primaire afin d'y constater les tâtonnements, la transition, et d'en connaître le principe. Si alors on les compare avec la figure 13 on remarquera que beaucoup de contre-forts de l'école primaire sont restés inachevés. Ainsi, le contre-fort de Sainte-Gudule, avec son pilier boutant, est resté un membre presque brut et non rendu architectural. Il a bien reçu un pinacle, mais on aperçoit de suite que ce détail est resté imparfait et qu'on peut faire mieux. Reconnaissons toutefois qu'on ne saurait pas y faire beaucoup plus, de peur de sortir du style primaire.

Pour composer dans cette école, l'élève fera bien de s'inspirer de l'exemple donné dans la figure 13.

Le contre-fort de l'école allemande, figure 14, a plus de moulures, d'ornements; pourtant on n'y trouvera rien d'excessif. Il charme plus la vue et il offre dans son ensemble plus d'harmonie que celui des écoles précédentes. Il est dans un état de perfectionnement plus avancé. Son épaisseur et sa terminaison en pilier boutant le différencient de celui que nous avons donné dans le tableau précédent.

Le contre-fort français (figure 15) ne diffère

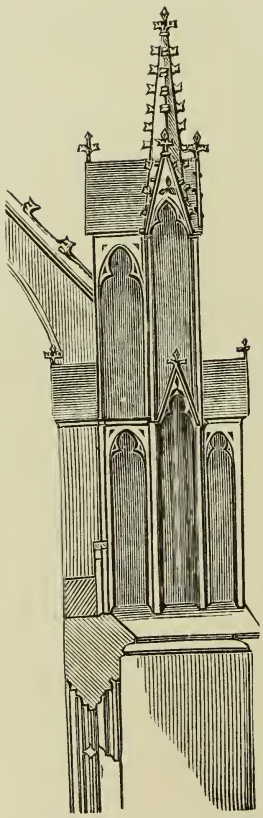


FIGURE 13. — ÉCOLE MÈRE.

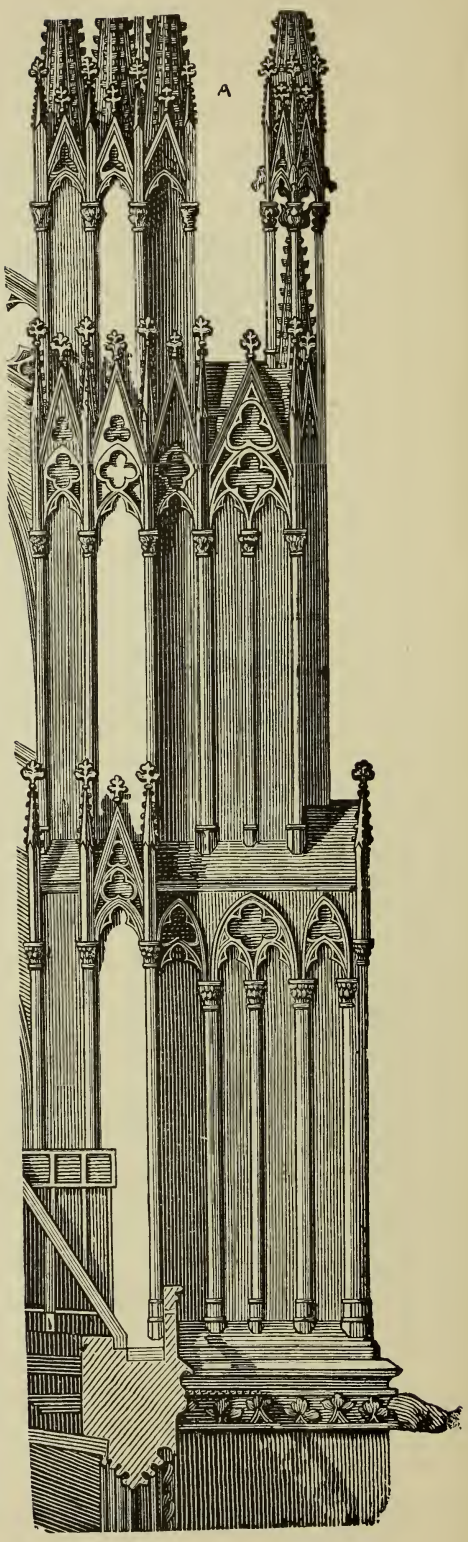


FIGURE 14. — ÉCOLE ALLEMANDE.

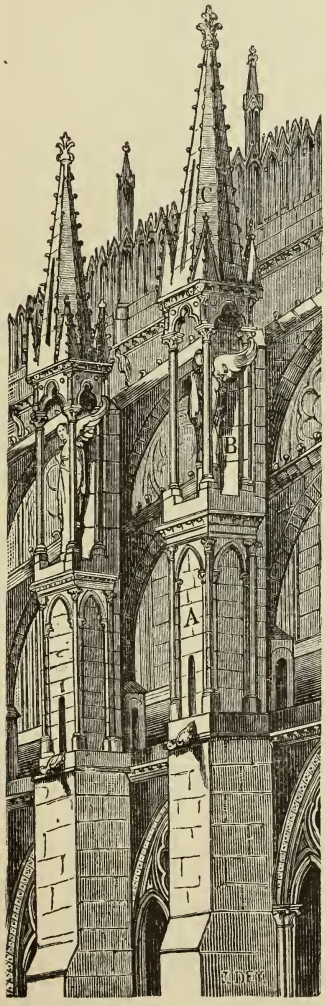


FIGURE 15. — ÉCOLE FRANÇAISE.

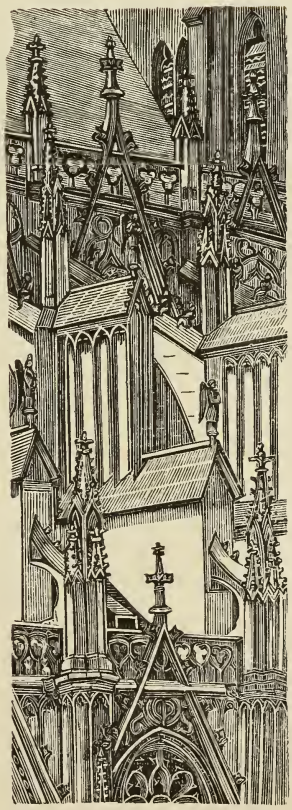


FIGURE 16. — ÉCOLE FLAMBOYANTE

ni de fonction, ni de dimension du contre-fort allemand, ainsi que du contre-fort des écoles primaire et flamboyante. Il doit s'opposer à la pression des voûtes aussi bien que les contre-forts de toutes les écoles. La différence se trouve dans le style. Le contre-fort français est architecturé autrement que ceux des écoles anglaise, allemande et flamboyante.

Ainsi le contre-fort figure 15 est rendu architectural par un homme qui se servait du style roman et des ornements gothiques. Les moulures sont sans ressemblance avec les moulures des écoles gothiques. Les redans en talus sont assez bien compris, mais ce détail a si peu d'importance qu'il n'entre pas pour la vingtième partie dans son architecturage. La corniche n'a pas été plus comprise, ni les moulures. C'est un empilement de pierres fait sans qu'on ait su dans quel style on construisait. Le pinacle au point C peut sembler gothique aux yeux du vulgaire, mais il est dans l'erreur. Les petites colonnettes garnissant les angles des piliers boutants ne sont pas gothiques non plus, et elles soutiennent un entablement qui est plutôt classique que gothique. Le pinacle au point B est dans le même cas. Les colonnettes soutiennent bien des arcades trilobées, mais ces arcades peuvent être aussi bien romanes que gothiques. Il a été établi au tome Ier, chapitre VIII, qu'une arcade se

reconnaît aux ornements et aux moulures. Enfin, la flèche C est purement romane, sauf qu'elle a pour ornement des crochets gothiques, ainsi qu'un final du même style.

Si le lecteur, notre livre en main, étudie l'école française, et s'il la compare, détail par détail, avec les autres écoles gothiques, il apprendra ce que peuvent faire des analyses archéologiques-architecturales; que nul ne saurait faire une analyse sur les monuments commencés à différentes époques et en différents styles sans connaître les éléments qui constituent ces architectures.

La figure 16 représente le contre-fort flamboyant relevé de l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc. Il ne diffère pas de fonction ni de dimensions avec les contre-forts allemands, anglais, ni de l'école française. Il diffère seulement en style. Nous prions l'élève de relire ce qui a été dit sur les contre-forts de toutes les écoles. Ces membres jouent un grand rôle dans la composition d'une église. Sans eux, les écoles gothiques seraient incomplètes.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES CONTRE-FORTS DES TOURS DE TOUTES LES ÉCOLES.

En analysant les monuments du style primaire gothique on voit que l'école primaire n'a pas de contre-forts des tours. Une école qui commence est toujours sobre dans les éléments qui la constituent; souvent une école secondaire doit les compléter et les perfectionner.

En outre, l'école-mère gothique est une école transitionnelle, c'est-à-dire une école servant de trait d'union entre une école abandonnée et une école nouvellement créée.

Enfin, l'absence du contre-fort de tour dans l'école-mère gothique s'explique encore par une deuxième raison : la place où commencent les flèches était à cette époque occupée, en Angleterre, par des créneaux derrière lesquels pouvaient se tenir les hommes d'armes, ce qui demandait un certain espace. L'usage de garnir les tours de créneaux fut moins commun sur le continent. L'emploi de créneaux faisait aussi oublier de composer un contre-fort de tours. A défaut de ce membre complet on se servait d'un contre-fort simple (figure 18) garni de redans en talus mais plus fort, plus matériel. Il fut introduit en cet état sur le continent.

La figure 17 dans le 3me tableau représente le contre-fort de tour allemand. En lisant ce qui a été dit de ce membre dans le volume II on verra qu'il diffère en plus d'un point des contre-forts de toutes les autres écoles. En comparant la tour de l'école primaire à celle de l'école allemande on y reconnaît que cette dernière l'a perfectionnée. En comparant celle de l'école allemande au même membre (figure 18), on reconnaît que le contre-fort ne diffère de l'école française qu'en style.

Il nous semble inutile de répéter ce qui a été dit, de ce membre, dans le tome II. Il est très richement ouvragé parce qu'il se trouve à la façade principale de la cathédrale. Il fait partie intégrante du parvis d'une église.

La figure 18 est le contre-fort de tours de l'école française. C'est un composé du contre-fort de la cathédrale d'Amiens et de celui de la cathédrale de Reims, de manière que ce membre relève du génie français ce qu'il a su faire et que c'est bien lui qui l'a créé. Bien que les trois contre-forts français ne soient pas du style gothique pur, la France peut s'estimer heureuse de les posséder. Ils serviront à faire compter l'école française parmi les écoles de mérite.

Nous ne pouvons pas assez engager l'architecte à étudier les éléments dont se compose ce contre-fort de tours, et à chercher ses détails dans les monu-

ments français. Connaissant ces détails, sachant comment et où ils ont été créés, rien ne lui sera plus facile que de continuer l'école française telle que le génie français l'a comprise. Ce travail de continuer un style resté incomplet n'est pas le propre d'un élève, ni d'un simple architecte, mais d'un architecte ayant appris ce que sont les éléments constitutifs de toutes les architectures. C'est à lui de faire ce grand travail.

La figure 20 du tableau comparatif représente le contre-fort de tours de la cathédrale d'Anvers, où il a été créé comme nous l'avons dit plus haut. Ce membre se transforme en pilier boutant à la hauteur où la tour devient octogonale. C'est ici que l'architecte flamand a surpassé en composition tout ce qui a été fait en tours. L'école-mère, les écoles française et allemande arrêtaient leurs tours à la hauteur du comble, ne sachant la finir qu'en une flèche; l'architecte flamand n'a pas voulu s'en tenir là. Pour atteindre une hauteur de 122 mètres *sans l'emploi d'une flèche*, pour composer des membres qui résistent à la pression verticale comme horizontale, quel génie ne fallait-il pas; et pour employer à une hauteur pareille des arcs-boutants qui résistent et maintiennent la tour, à cause de ce pilier boutant dont le dessous n'est qu'un contre-fort de tour!

En résumé, si l'on compare les contre-forts de la tour flamboyante figure 20 avec les mêmes

membres des écoles allemande, française et primaire, on trouve qu'ils ne pourraient différer davantage les uns des autres. Nous regardons comme un fait des plus heureux que chaque école possède en propre ses contre-forts.

On voit, en somme, par tout ce qui précède, qu'on peut sans difficulté trouver dans ce volume tous les éléments constitutifs de chaque école. Tout cela demande une étude, mais, sans étude, on ne sait rien et on ne devient rien, pas plus architecte qu'autre chose. Enfin, c'est grâce à l'archéologie architecturale qu'on pourra se rendre avec un traité vers le monument du style que l'on veut apprendre. C'est un progrès.

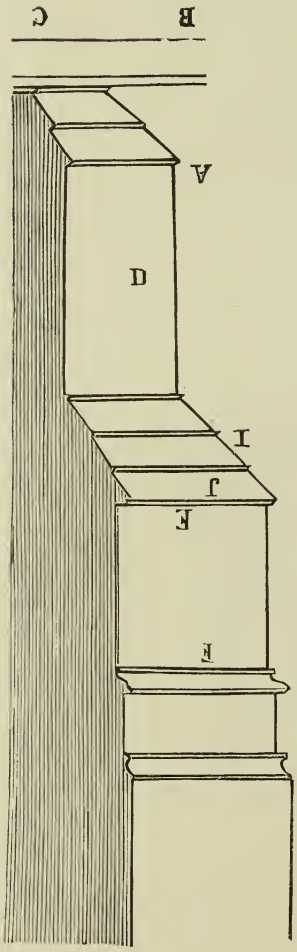


FIGURE 17. — ÉCOLE MÈRE.

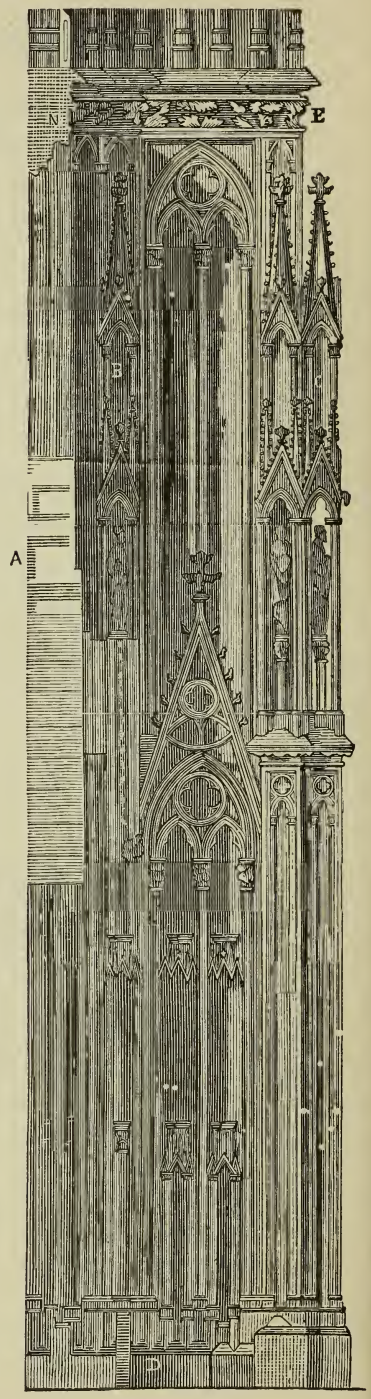


FIGURE 18. — ÉCOLE ALLEMANDE.

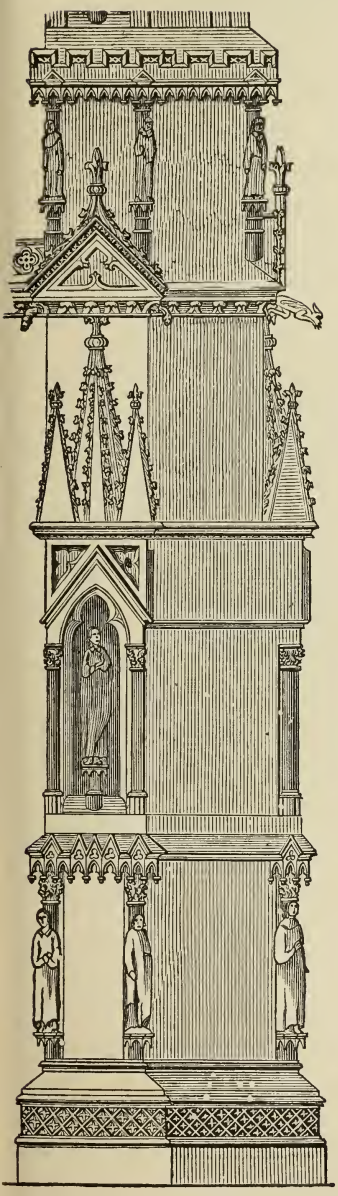


FIGURE 19. — ÉCOLE FRANÇAISE.

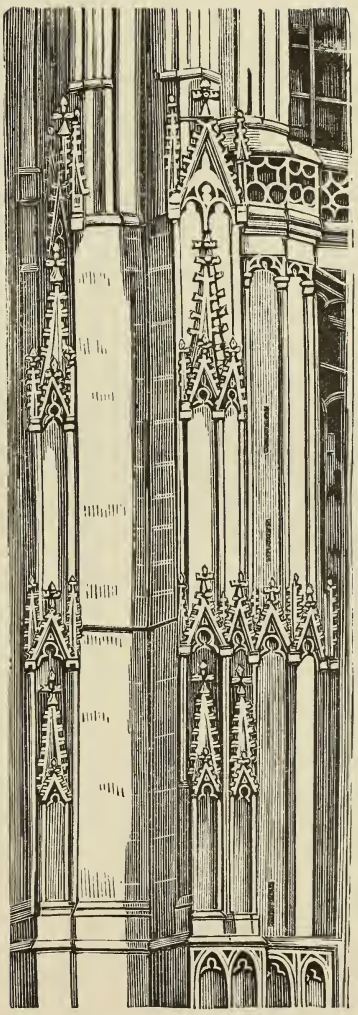


FIGURE 20. — ÉCOLE FLAMBOYANTE.

CHAPITRE XIII

L'ARCHITECTURE DES TEMPLES GRECS A-T-ELLE EMPRUNTÉ SES FORMES AUX CONSTRUCTIONS EN BOIS?

Nous avons dit plus haut qu'au Congrès de 1867, à Anvers, nous avons été seul à représenter la Belgique dans les discussions très intéressantes de la section archéologique. Nous avions à faire à forte partie : nous devions réfuter les assertions de M. Viollet-Leduc sur l'architecture des temples grecs. Après cette réfutation, la section reconnut que la vérité était de notre côté. Comme, dans ce volume, nous plaçons un chapitre d'entretien après chaque chapitre d'explication de l'école, la réponse que nous fîmes trouvera parfaitement sa place ici.

En posant la question que je vais avoir l'honneur de débattre devant vous, le Comité d'organisation du Congrès m'a paru soulever une discussion du plus vif intérêt et de la plus incontestable utilité.

En effet, si M. Viollet-Leduc est très affirmatif à prétendre que les Grecs n'auraient pas emprunté l'architecture de leurs temples aux constructions en bois, lui-même a soin de nous prévenir qu'il ne recherche l'origine de leur architecture qu'à une époque assez éloignée de cette origine même. Au chapitre qu'il affecte dans ses *Entretiens sur l'architecture* aux « constructions primitives », cet auteur nous l'annonce en ces termes :

« Il existe en Grèce, et dans les colonies grecques, des monuments d'une haute antiquité dont l'étude peut avoir un intérêt immense pour l'archéologie, mais qui me sont trop peu connus pour que je m'étende sur leur histoire, *leur origine, leur structure et leur destination.* »

Voilà qui est clair. On indique l'origine des monuments primitifs des Grecs, mais on avoue qu'on ne les connaît pas. Aussi M. Viollet passe outre et dès lors, pour lui, tout ce qu'on a écrit sur cette origine — qu'il laisse dans l'ombre et pour cause — est sans valeur aucune !

J'ai lieu de supposer que les singulières déclarations de M. Viollet-Leduc ont éveillé les doutes du Comité d'organisation de ce Congrès et j'estime

que nous devons nous féliciter de voir cette grave question — trop lestement tranchée par cet auteur — mise à l'ordre du jour de nos travaux.

Comment, Messieurs, M. Viollet-Leduc avoue qu'il ne connaît que peu ou point les monuments grecs d'une haute antiquité et il prétend formuler leur origine, en partant de types ultérieurs! En vérité, il faut se demander si pareille manière de traiter les faits artistiques doit être considérée comme sérieuse. Une architecture n'a pas une origine antérieure et une autre postérieure : elle n'en a et ne peut en avoir qu'une. Or, M. Viollet-Leduc, constatons-le bien, ne recherche pas le point de départ des temples grecs dans leur origine, c'est-à-dire dans la plus haute antiquité, mais bien à une époque postérieure. Dès ce moment, toutes ses dissertations viennent à tomber, s'il y a des éléments d'appréciation de ces monuments de haute antiquité que M. Viollet-Leduc déclare ne pas connaître.

Examinons. M. Viollet-Leduc, toujours sans se préoccuper de l'époque seule originaire, antérieure à celle qu'il traite, prend vivement à partie Vitruve, qui a le grand tort de ne pas être de son avis. Vitruve, vous le savez, Messieurs, dans les passages mêmes que M. Viollet-Leduc critique avec tant d'insistance, pratique une science d'observation générale que nous appuierons tout à l'heure de preuves, et qui corrobore son jugement sur les

monuments de haute antiquité, dont M. Viollet-Leduc parle tout en évitant d'en discuter. Aussi, pour le réfuter, ce dernier consacre-t-il des pages entières aux cabanes en bois et disserte-t-il cônes et pyramides, en vue de prouver que le premier temple grec (qu'il a avoué ne pas connaître) n'aurait pas été construit en bois, parce que..... un temple n'est pas une cabane !

Pourquoi M. Viollet-Leduc, qui trouve à certains endroits Vitruve curieux, se borne-t-il précisément à citer et combattre Vitruve à propos de cabanes, c'est-à-dire de constructions antérieures au temple, et pourquoi s'obstine-t-il à ne vouloir parler du bois chez les Grecs que pour l'usage de cabanes?

Leurs monuments de haute antiquité (inconnus à M. Viollet-Leduc) étaient-ce donc des cabanes? Ou bien encore les Grecs, dans cette haute antiquité, n'employèrent-ils point le bois pour construire leur véritable temple primitif, succédant logiquement à la cabane ?

Toutes leurs constructions étaient-elles (dans ce temps inconnu à M. Viollet-Leduc) des cônes ou des pyramides pour l'habitation de l'homme? Étaient-ce là les monuments dont il parle dans la citation que j'ai faite de son ouvrage?

Vous le voyez, si M. Viollet-Leduc n'a « qu'un faible respect » pour les opinions d'autrui qu'il qualifie volontiers de « préconçues », il ne se fait

pas faute, par contre, d'imposer quelque peu les siennes.

Cet auteur met trop d'insistance à nous dire (ce que chacun sait) qu'une cabane n'est pas un temple : mais c'est probablement pour pouvoir sauter à pieds joints par-dessus la haute antiquité qui assigne au temple grec l'époque de son origine ; car, il faut bien le reconnaître, en abordant ses développements sur le temple grec, M. Viollet-Leduc passe sans transition de la cabane (époque de barbarie relative) au temple architecturé (1) (époque de civilisation avancée, où l'homme a conquis l'intelligence, la connaissance du beau et inventé les instruments nécessaires pour représenter l'expression de sa pensée).

Eh bien, Messieurs, si l'on veut, remontant sérieusement les progrès de l'art à ses diverses périodes, retrouver son origine dans sa primitive simplicité, il faut commencer par admettre qu'il a suivi une marche lente mais continue, qu'il n'a pas procédé par soubresauts mais s'est formé en une gradation continue parallèle aux progrès de l'intelligence et aux besoins qui en sont résultés. Non, les Grecs n'ont pu arriver sans transition au temple en pierre. Le progrès lent de la civilisation s'est exercé pour chaque matière sur une petite échelle d'abord, sur une grande échelle ensuite.

(1) Qui est précisément le temple en bois.

Après la cabane primitive, la maison de bois et le temple de bois : première époque.

Vient l'habitation en pierre, puis (avec le développement du génie artistique) le temple de pierre, qui met le sceau à l'expérience du constructeur inspiré par une intelligence supérieure : seconde époque.

Et ce n'est pas là une simple hypothèse ; c'est un fait constaté et signalé par les auteurs les plus judicieux.

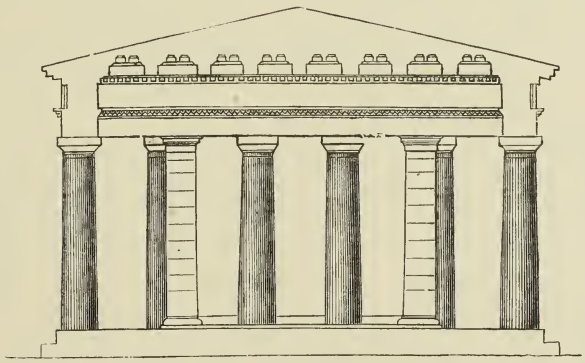
Dans son *Histoire de l'architecture* (Paris 1843), M. Daniel Ramée cite ce passage de Pausanias que M. Viollet-Leduc a eu soin de laisser dans l'ombre:

« Les Éléens disent que le temple de Junon (à Olympie), a été bâti par les Scillusiens de Triphylie, dans la huitième année après le commencement du règne d'Oxylus. Le style en est dorien ; autour du temple, il y a une colonnade, parmi les colonnes de laquelle il y a au fond du monument une colonne en bois de chêne. Le temple a 63 pieds (19^{m}, 44) de longueur. (Voyez la figure.) Ils ne connaissent pas le nom de l'architecte. »

A la suite de cette citation, M. Daniel Ramée s'exprime ainsi :

« Le temple en marbre n'était sans doute pas de cette époque reculée où Oxylus entra dans le Péloponèse avec les Héraclides, ce qui nous reporte au

XIIe siècle avant Jésus-Christ. Mais la colonne en bois de chêne de l'ancien temple, qui pouvait appartenir au temps d'Oxylus, ressemblait sans doute au dorique que connaissait Pausanias, car, sans cela, cet auteur, qui est si exact et si précis, n'aurait pas manqué d'en faire remarquer la différence de style.



TEMPLE EN BOIS.

„ Lorsque les Doriens eurent pris possession du Péloponèse, lorsqu'après un certain laps de temps, la religion leur fit construire des monuments du culte, il s'éleva un style sévère, conforme au caractère des Doriens. Les premiers monuments sacrés de ce peuple étaient sans doute rustiques et simples ; leurs formes furent produites par l'emploi du bois pour la construction entière. Lorsque, plus tard,

les arts mécaniques firent des progrès, et que des outils en fer permirent la taille de la pierre, on éleva les monuments en matière dure, en marbre. Alors se développèrent les formes de la construction, les moulures et les ornements. Alors furent jetés les éléments qui devaient plus tard servir à purifier et à embellir le style dorique, né au milieu des Doriens. »

Nous ferons ressortir plus loin les conséquences rationnelles qui résultent des textes que nous venons de citer. Reprenons l'examen des affirmations de M. Viollet-Leduc.

Après avoir parlé construction circulaire et temple grec, M. Viollet-Leduc passe à l'architecture indoue, toujours pour nous prouver que le temple grec ne serait pas une imitation du bois. Chose singulière à remarquer, l'auteur reconnaît lui-même que la construction en bois est « imitée en » pierre dans les monuments de l'Inde, et même » dans ceux récemment découverts à Ninive ». Or, je le demande, si les Indous et les Ninivites ont — en pierre — imité le bois, cela ne prouve-t-il pas qu'ils ont dû employer le bois d'abord, étant moins civilisés ? N'en résulte-t-il pas *à priori* qu'il en a été de même chez les Grecs, comme chez tous les peuples ?

Ou bien les Grecs auraient-ils attendu, pour l'habitation de l'homme comme pour leurs monu-

ments, avant de rien construire, qu'une civilisation leur vînt toute faite de l'Orient, car une civilisation ne surgit pas spontanément du néant ?

Poser la question, c'est la résoudre. D'ailleurs, M. Viollet-Leduc se charge de se réfuter lui-même dans le préambule de son Entretien, lorsqu'il dit :

« ...Les Grecs sont les premiers qui tracent la voie aux civilisations occidentales ; les premiers ils se sont débarrassés des langes dans lesquels l'Orient semblait enveloppé et vouloir envelopper le monde pour toujours (!). »

Donc, s'ils se sont débarrassés des langes de l'Orient, ils avaient commencé par les porter, pendant la haute antiquité où leur temple prend son origine.

Et dès lors, nous avons à résoudre ce dilemme : ou bien ils ont copié l'Orient et suivi sa marche pour finir par imiter en pierre le bois, d'abord employé par eux ; ou bien ils ont inventé, et dans ce cas aussi ils ont forcément dû employer successivement pour toutes leurs constructions le bois d'abord, puis d'autres matériaux au fur et à mesure que d'autres instruments et d'autres conceptions ont vu le jour. Dans les deux cas, le bois est le premier des matériaux employés, pour tant de motifs qu'il serait oiseux d'y insister.

M. Viollet-Leduc nous dit que « les temples indiens sont imités d'après les constructions en

bois. » Il ajoute qu' « en Assyrie, en Perse encore aujourd'hui on voit des cabanes de paysans dont les plafonds sont portés par des poteaux fourchus, qui nous donnent sans aucun doute l'origine de cette forme des chapiteaux en pierre de Persépolis. »

Remarquons que M. Viollet-Leduc consacre quatre pages à ces malheureuses cabanes de paysans perses, sans signaler une seule fois que l'architecture n'a jamais pris naissance qu'à un temple.

Mais si le chapiteau de Persépolis est imité d'après le poteau fourchu en bois, pourquoi les Grecs n'auraient-ils pu imiter le chapeau primitif en bois, pour en composer le chapiteau de leurs temples proprement dits ? Dans la négative, les Grecs auraient-ils encore inventé d'emblée, dans sa perfection, le chapiteau définitif?

M. Viollet-Leduc dit encore :

« L'adoption des formes de l'architecture des temples grecs à l'extérieur, le soleil évidemment en est le générateur ; il les a produites, etc. »

Quel que soit notre désir de partager l'avis de l'auteur des *Entretiens*, nous croyons que toute forme artistique est bien plus le produit des combinaisons géniales de l'artiste, que celui de toute autre cause.

De tout ceci il résulte que M. Viollet-Leduc s'est beaucoup occupé, dans ses recherches archéolo-

giques, de l'étude des cabanes et granges, constructions classées dans l'architecture rurale, d'un ordre tout à fait inférieur, mais qu'il a négligé celle bien autrement importante des monuments grecs de la haute antiquité qui seuls peuvent nous faire connaître l'origine de l'architecture des temples grecs.

Ceci résulte encore des considérations suivantes.

M. Viollet-Leduc, dans son *Entretien* déjà cité, s'occupe bien positivement d'une époque où le bois est mis hors d'usage pour la construction du temple grec, et comme il a négligé les antécédents, il lui est aisé de dire sans aucune preuve que les temples grecs qui l'occupent (seconde période) ne sont pas imités de ceux dont il faut s'occuper ici (première période : origine).

Si les Indous se sont inspirés pour leurs temples d'après la cabane, d'après une grange à chapiteaux fourchus, d'après les copeaux que faisaient les charpentiers, enfin d'après tout ce qui est essentiellement rustique, cela prouve que leur architecture est restée rurale comme son origine. Et, en effet, on remarque dans leurs constructions les mêmes colonnes que faisaient les charpentiers des cabanes, les mêmes chapiteaux fourchus qu'employait le campagnard dans sa grange, le roulement des copeaux que faisait le charpentier en construisant sa demeure. Mais une inspiration d'après une construction rurale et une inspiration d'après un

temple élevé à une divinité sont deux objets tout différents L'un est spirituel, l'autre est matériel.

Sans doute les Grecs ont dû se perfectionner graduellement, mais la comparaison entre les éléments indous d'une part et les éléments grecs de l'autre n'est-elle pas une absurdité?

Les Indous se bornent à reproduire en grand, avec des modifications de fantaisie, leurs formules les plus primitives; les Grecs, au contraire, en réalisant le temple primitif puis le temple architecturé, ont précisément découvert la différence qui sépare le matérialisme de l'idéalisme. C'est par là, comme le dit très bien M. Viollet-Leduc, et comme nous le prouvons d'ailleurs, qu'ils se sont « débarrassés des langes de l'Orient ». Celui-ci copie l'original en le grossissant; ceux-là transforment, ajoutent, améliorent, achèvent.

Ne cherchons donc pas l'origine du temple primitif grec dans la cabane. Prenons-la où elle est, dans ce besoin de l'homme, arrivé à un certain degré de civilisation, d'exprimer la pensée immatérielle par excellence, c'est-à-dire l'idée religieuse, par une construction en rapport avec les matériaux et les instruments qu'il possède et qui, en se perfectionnant, permettront d'atteindre ce que M. Viollet-Leduc donne comme une prémisse alors que c'est une conséquence.

Si le chapiteau fourchu de Persépolis est une

imitation du poteau fourchu, cela prouve tout simplement que les Orientaux ne savaient pas ce que c'est qu'un style architectural, ce qui appert à l'évidence de l'examen de ce qu'on appelle leur architecture.

Chez les Grecs au contraire (la perfection atteinte), l'architecture des temples est basée sur des règles sages et raisonnées, et quoi d'extraordinaire à ce que les Grecs aient du chapeau primitif et de l'entablement brut tiré le chapiteau dorique ainsi que sa corniche ?

Les dessins que donne M. Viollet-Leduc de types de constructions rurales orientales sont tellement éloignés d'aucun membre de l'architecture des temples grecs qu'il était superflu de les produire. Ces formes rustiques n'ont aucune valeur artistique et les ornements n'en sont que des enfantillages. Qu'a de commun tout cela avec le temple grec ?

On aurait beau couvrir de sculptures un poteau fourchu, ce sera toujours un poteau fourchu, c'est-à-dire un objet essentiellement primitif. Chez les Grecs, au contraire, et c'est là précisément leur grand mérite, les objets primitifs ont en quelque sorte disparu sous la forme modifiée mais raisonnée, que des matériaux et des instruments différents, maniés avec un savoir plus grand, ont fai donner aux objets primordiaux.

A la page 47 de son *Entretien*, M. Viollet-Leduc s'exprime ainsi :

« Si le chapiteau dorique grec était une imitation » d'un chapeau de bois, ces deux saillies intérieure » et extérieure, débordant le nu du poitrail, » n'auraient aucune raison d'être... »

De cette affirmation il s'ensuit tout simplement que M. Viollet-Leduc ne comprend pas trop bien ce que c'est que la construction d'un temple grec, puisqu'il ne trouve aucune raison pour laquelle les Grecs auraient employé quatre saillies, au lieu de deux, au chapiteau dorique. En premier lieu, M. Viollet-Leduc fait ici des Grecs des copistes par trop serviles des Indous, dont d'après lui-même ils ont jeté loin d'eux les langes pour ouvrir des voies nouvelles.

Il admet une raison cependant, mais elle n'est qu'hypothétique, il est vrai, à savoir que : les deux saillies intérieure et extérieure du chapiteau auraient pu avoir pour but d'y placer des échafaudages.

Cette raison, toute hypothétique qu'elle est, valait bien assurément que M. Viollet-Leduc se contredît, et il faut lui savoir gré de l'avoir livrée à la publicité.

Mais il y en a bien d'autres. Il suffirait de comparer les faces à saillie des colonnes indoues avec les faces sans saillie des mêmes colonnes, puis le chapiteau avec le poteau fourchu pour comprendre par quels puissants motifs d'harmonie visuelle et

d'effet architectural les Grecs ont voulu briser l'incommensurable et ingrate ligne droite de la poutre posée sur le chapiteau à deux saillies seulement.

Le chapiteau à quatre saillies, aussi bien quand il s'appelait chapeau de bois que depuis qu'il est chapiteau ornementé, est une invention qui dès le principe répond à l'instinct artistique des Grecs, et quoi d'extraordinaire à ce que le chapiteau parfait ait eu pour point de départ le chapeau à quatre saillies, dont il n'est que le perfectionnement? poser la question, c'est encore la résoudre.

Pas n'est besoin de chercher d'autres arguments pour faire ressortir que M. Viollet-Leduc s'est trompé du tout au tout en affirmant que le temple grec est une construction créée en pierre et non une imitation d'une construction en bois.

Dans toute sa dissertation sur l'architecture primitive, l'auteur ne parle que de constructions auxquelles toute intention architecturale est étrangère, c'est-à-dire de constructions circulaires barbares, telles que cabanes, granges, etc., en omettant de parler de l'architecture-principe, qui a été le berceau de l'architecture grecque proprement dite. Cette architecture-principe, je l'appellerai la seconde construction, c'est-à-dire le temple primitif du genre humain, sur lequel les Grecs, comme d'ailleurs tous les peuples, se sont inspirés pour formuler le temple définitif, dès qu'ils ont connu l'emploi et

la valeur de matériaux nouveaux pour eux et des instruments nécessaires pour les mettre en œuvre.

En présence de considérations aussi concluantes, on est en droit de récuser la compétence d'un juge qui déclare ne pas connaître les éléments par lesquels les faits de la cause doivent nécessairement s'enchaîner, c'est-à-dire les monuments d'une haute antiquité qui doivent formellement donner la clef de l'architecture primitive des Grecs.

Prouvons maintenant que les temples grecs sont une imitation d'une construction en bois.

L'homme primitif, ne tardant pas à s'apercevoir que le plus grand nombre des animaux avaient une demeure; ayant en outre à se garantir des intempéries de l'air comme à assurer sa sécurité pendant son sommeil; l'homme, par l'intelligence roi-né de la création, quoique dépourvu encore de tout instrument pouvant servir à construire sa demeure, ne tarde pas à employer le branchage des arbres qu'il trouve à sa portée pour s'en confectionner un asile. C'est la cabane primitive, forcément de forme conique par la nature même des choses.

Cette première demeure de l'homme nous présente tout ce qu'il y a de plus matériel, de plus

dépourvu de formes, et dès lors on admettra qu'il est oiseux de prendre un pareil type pour élément de comparaison quand il s'agit de raisonner architecture, et notamment chez les Grecs.

Ouvrons ici une parenthèse.

« Les Grecs, dit M. Viollet-Leduc, les Grecs sont » les premiers qui tracent la voie aux civilisations » occidentales. » Qu'on ne nous parle donc pas sans cesse de cabanes coniques à propos de leur architecture, et surtout qu'on ne vienne pas nous dire que la Grèce ne produisit pas de bois!

On sait aussi que ce furent les Hellènes, venus de l'Orient, qui devinrent le peuple dominateur en Grèce. Donc, il convient de choisir pour point de départ des constructions religieuses en Grèce une époque antérieure à celle où commence M. Viollet-Leduc, et il est hors de conteste que l'architecture de ce pays, avant de se débarrasser tout à fait des langes de ses envahisseurs, a commencé par les porter plus ou moins.

Notons d'ailleurs que les Hellènes expulsèrent les Pélasges, vers 1366 avant J.-C. Ceux-ci étaient arrivés de la mer Caspienne et du Pont-Euxin, et n'avaient pas d'architecture. L'architecture grecque a donc pris naissance depuis l'arrivée des Hellènes, venus de l'Asie.

Revenons à la formation de l'architecture primitive.

Le premier asile de l'homme n'a pas plus de valeur aux yeux de l'archéologue que la pierre dont l'homme, à la même époque, se servait pour s'asseoir.

Mais il est certain cependant que la première demeure, sujette à tous les inconvénients, dont le principal était le manque de solidité, inspira à l'homme l'idée de s'assurer un gîte plus efficace, de même qu'il a dû aviser à se procurer un siège mieux approprié que la pierre.

Toutefois l'on ne peut sérieusement confondre le monument appelé temple grec avec cette pseudo-construction qui n'est que la reproduction de la retraite des animaux. Vouloir comparer ces deux objets disparates, c'est faire un abus des mots, d'autant plus singulier que toute forme ronde est étrangère au temple grec.

Mais quand on remonte à l'origine de tous les styles d'architecture, on s'aperçoit de cette vérité générale, que la simplicité est dans le principe leur caractère distinctif.

Les ornements et les moulures n'apparaissent que plus tard : c'est le beau, l'agréable, le fini, par lesquels l'artiste complète l'œuvre, ébauchée d'abord au point de vue du nécessaire, puis de l'utile et de l'agréable. Ce complément, si je puis m'exprimer ainsi, c'est l'adjectif qualificatif de l'architecture : là commence l'art véritable.

Or, enlevez au temple grec les ornements et les moulures dont il est si harmonieusement doté, que vous restera-t-il? Le temple dorique primitif, réduit à sa simplicité première.

Expliquons-nous. Ayant abandonné la vie purement animale, l'homme porte ses pensées vers une puissance supérieure, mystérieuse, antérieure à la création. Pour distinguer de tout autre l'hommage qu'il veut lui rendre, il songe à élever de ses mains un temple à cette divinité tutélaire.

Accordons à cet homme l'invention de la hache et de la scie, civilisation relative, mais encore bien peu avancée.

Sa première préoccupation sera de calculer le nombre des fervents pour lesquels il projette son temple. Cela fait, il en tracera le plan sur le sol et instinctivement il le fera en forme de carré oblong.

Ce constructeur novice, et ignorant encore les règles qui ne seront formulées que bien tard, ira à la forêt la plus proche et y coupera les arbres dont il a besoin, puis il les plantera (sans même les aligner rigoureusement) d'après le tracé indiqué sur le terrain.

L'instinct lui indiquera qu'il faut entre le bout de ces arbres et le poitrail qu'il est obligé de placer à l'entour du temple, afin de relier ensemble chaque rangée d'arbres ou de colonnes, une pièce intermédiaire destinée à diminuer la portée du poitrail, de

même que le plus simple raisonnement lui a indiqué qu'un espace pareil exige des poutres transversales pour éviter tout écartement ; puis un bois faisant le tour du bâtiment, afin de pouvoir clouer primitivement les chevrons qui étaient des forces en même temps.

Telle est la donnée du temple primitif. Mais le développement de l'intelligence humaine va croissant. Avec la découverte de nouveaux instruments, qui permettent d'employer des matériaux plus précieux que le bois, tant par la valeur intrinsèque que par la manipulation, surgit la volonté de rendre le temple plus durable.

La pierre remplace le bois, les ornements apparaissent... Le moment est venu où chaque peuple éprouve le besoin de s'affirmer devant la postérité, aussi bien par ses monuments que par ses lois et ses mœurs. C'est alors que l'esprit d'émulation, en acceptant des règles issues de l'architecture-principe, mais qui jusque-là n'avaient pas été formulées, se donne le champ libre quant aux proportions et à certaines dispositions des temples...

Il est incontestable que ce dut être un peuple doué de dispositions artistiques supérieures que celui qui d'une construction pareille à celle que je viens de décrire a su faire le temple grec dont nous recherchons aujourd'hui l'origine et dans lequel il ne s'agit plus, à première vue, d'objets simples et

primitifs. Ici l'architecture est créée; le sentiment artistique s'est formé, des règles ont été établies et ces règles ont acquis force de lois dans leur sphère.

La faculté de raisonner a produit les formes architecturales qu'on ignorait complètement pendant la période antérieure et que les Grecs ont adaptées au temple primitif en créant l'architecture proprement dite.

Tel est le langage du raisonnement, langage corroboré par des autorités et par des constatations irrécusables.

Il nous reste à dire quelques mots sur la manière dont certains auteurs expliquent, en les tronquant ou en les dénaturant, les écrits de Vitruve.

L'original de son ouvrage sur l'ancienne architecture grecque a été réédité plus de trente fois, comme l'on sait, mais quelles transformations n'a-t-il pas subies?

D'abord, Vitruve a été obligé, pour se faire comprendre, de forger nombre de mots. Ceux-ci ont-ils été scrupuleusement respectés et exactement rendus par ses traducteurs successifs?

Ensuite, n'est-il pas certain que bien des fragments de son ouvrage ont été mutilés et que des éditeurs successifs y ont ajouté des dessins à leur guise, si bien qu'après ces réimpressions, tout ce que Vitruve écrit des temples grecs se confond avec le dorique des Romains : architecture qui diffère essentiellement de l'architecture grecque.

Toujours est-il que l'ouvrage de Vitruve constitue seul un résumé des ouvrages des auteurs grecs d'une haute antiquité, qui ont écrit sur l'architecture et ce, pendant que l'on construisait ou tout au moins trouvait des parties de temples encore en bois.

Pour étudier Vitruve avec fruit, il faut mettre à côté de ses explications les dessins et profils du temple du vieux dorique et en élaguer la plupart des dessins qui y ont été ajoutés plus tard par d'autres.

De cette manière, l'on trouvera sans difficulté dans son ouvrage l'architecture grecque, se formant — comme je pense l'avoir démontré suffisamment — d'après le temple primitif en bois.

CHAPITRE XIV

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.

FENÊTRES. — ROSACES

Le chapitre précédent a arrêté l'enseignement de l'école flamboyante aux contreforts. Nous allons le continuer dans celui-ci en traitant des fenêtres et des rosaces, deux détails des plus caractéristiques dans cette école.

Les fenêtres ont joué, en effet, un grand rôle dans le style flamboyant, et c'est en s'attachant surtout à ce détail que les adeptes du style ogival en France ont pris l'idée du terme *flamboyant*. Ils l'ont fait adopter généralement et nous suivrons quant au

nom l'opinion générale, le nom faisant peu à la chose, quand on connaît bien celle-ci. Nous lui reprocherons seulement de sembler désigner un style de caprice, tandis qu'il représente une école savante et liée à un programme des plus rigoureux.

Ceux donc qui ont cru voir dans le mouvement des broderies des fenêtres le mouvement qu'on voit aux flammes dans un foyer ne nous ont rien appris sur l'origine de l'école. Elle était restée aussi ignorée jusqu'aujourd'hui que l'archéologie architecturale qui l'a découverte, et c'est pour la première fois qu'on la désigne dans ce volume, ainsi que le pays qui l'a vue naître.

La broderie des fenêtres jouant à peu près les flammes d'un foyer, la dénomination peut passer. Elle vaut beaucoup mieux d'ailleurs que les termes de primaire, secondaire et tertiaire empruntés aux Anglais par M. de Caumont, et admis par tous les auteurs. Cette classification, vraie pour l'Angleterre, menteuse pour le continent, a été féconde en conséquences des plus déplorables, tant elle a servi à faire dénaturer en France, en Belgique, en d'autres pays les monuments les plus précieux. Aussitôt que l'archéologie architecturale sera entrée dans l'enseignement d'une académie, elle fera connaître cette suite de crimes artistiques. L'amendement vaut mieux tard que jamais, on peut le dire ici comme dans tous les cas où le mal triomphe.

Que vont faire les partisans du style ogival dont l'échafaudage s'écroule d'emblée devant l'archéologie architecturale ? Admettra-t-on enfin, avec un peu d'attention et un peu plus de travail, que cette science a pu découvrir ce que jamais la France, ni l'Allemagne et le continent n'ont su faire, ni comprendre ?

Voyons, et entrons dans les détails :

La fenêtre flamboyante a été introduite des Anglais sur le continent et ce sont eux qui l'ont inventée. Comme nous avons dit dans les vues générales, sauf la fenêtre, c'est le continent qui a créé le style flamboyant. L'Angleterre possédait bien la ligne flamboyante dans l'école secondaire anglaise *(decorated)*, mais cette ligne n'y formait pas un élément constitutif de son architecture, de manière que c'est au continent que revient l'honneur d'avoir inventé l'architecture flamboyante.

En analysant les monuments anglais, en en faisant jaillir les lumières, on s'aperçoit que la variation des fenêtres de leurs diverses écoles est si grande qu'on ne saurait pas les citer toutes. Sur le continent le contraire a lieu, le principe de varier les fenêtres n'a jamais existé dans aucune école continentale gothique ; cette même fenêtre primitive se retrouve à Notre-Dame et à la Sainte-Chapelle à Paris, à l'abbaye de Saint-Denis, aux cathédrales de Reims, d'Amiens, de Tournai,

Sainte-Gudule à Bruxelles, à Saint-Rombaut à Malines, et à Trèves, et son emploi en broderie et meneaux a duré près de deux cents ans, jusqu'au moment où le style flamboyant commença à se former.

Le contraire a lieu chez les Anglais. Les écoles *(early)* primaire, *(decorated)* secondaire et *(perpendicular)* tertiaire, ont des quantités de fenêtres variant les unes des autres, de manière que cette variation était un point de leur style. Le continent n'a pas emprunté cette variété de fenêtres, il a pris seulement la ligne flamboyante. Ce sont ces inventions des fenêtres, en progressant toujours, qui prouvent encore que le foyer de l'école gothique est originaire des Anglais.

A l'analyse de la fenêtre figure 1, on reconnaît que la ligne flamboyante n'y est pas encore tout à fait, mais il faut remarquer que cette fenêtre ne date que de 1320 et fut exécutée à Paringdon, Berks. On voit par ce progrès ascendant qu'on arrive peu à peu à la ligne flamboyante et telle que la présente la figure 2, qui a été exécutée en 1360 à Salford, Warwickshire.

Sur le continent ces fenêtres ont subi une transformation, elles ont été garnies de gâbles d'un ébrasement monumental ornées de bases et de moulures d'une rare beauté.

Quelque grandes que soient les écoles anglaises,

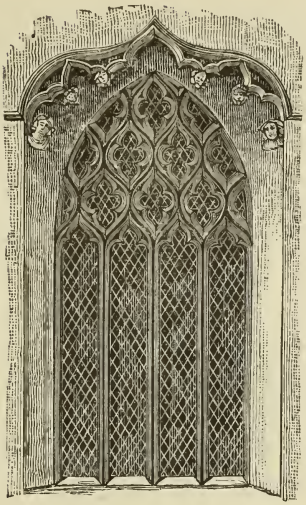


FIGURE 1. — FENÊTRE DE PARINGDON (BERKS).

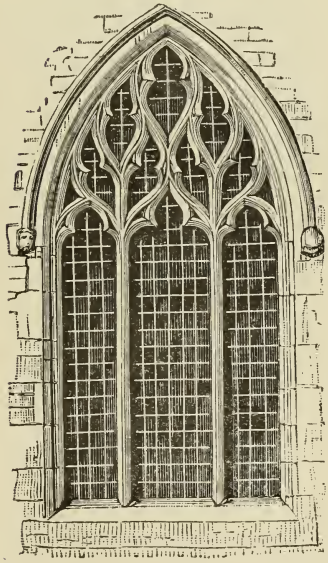


FIGURE 2. — FENÊTRE DE SALFORD (WARWICKSHIRE).

on doit reconnaître que dès qu'un détail des Anglais entrait sur le continent, il subissait une si grande amélioration et transformation qu'il n'était plus à reconnaître après. Ainsi, les fenêtres figure 1 et 2 avaient chacune un *coupe larme* (ou larmier). Le continent le remplaçait par un gâble qui rendait ce larmier inutile. Ce larmier avait sa raison d'être dans les écoles anglaises à cause de l'eau; ainsi l'eau qui tombe contre le mur est forcée de baver par ce *coupe larme* et de tomber loin de la façade ; sans ce larmier elle détruirait les broderies des fenêtres. Dans la fenêtre du continent, le gâble empêche l'eau de parvenir contre les broderies et les meneaux, et ce détail transforme totalement la fenêtre anglaise en fenêtre flamboyante. En outre, les fenêtres figures 1 et 2 n'avaient qu'un faible ébrasement ; le continent le transforme en un ébrasement monumental. Ce changement donnait au monument un caractère si grandiose que la fenêtre continentale surpassait celle des Anglais. Cet ébrasement profond paraît pour l'architecte ordinaire un rien, mais celui qui l'a étudié trouve dans cette immense profondeur une grande amélioration.

Nous prions l'élève de ne jamais s'écarter de ce bon principe d'employer de ces grands ébrasements, et de laisser voir l'épaisseur des murs. Cette épaisseur rend un édifice si monumental qu'on le dirait construit pour des murs pélasgiques.

La figure 3 donne la fenêtre surmontée d'un gâble. Nous conseillons à l'élève de se servir toujours de cette fenêtre, soit pour la claire-voie d'une

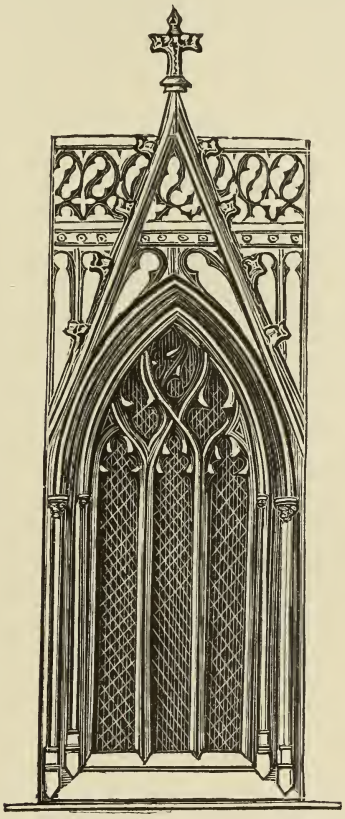


FIGURE 3. — ÉGLISE DE ST-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

église soit pour les bas-côtés. Ce couronnement rend la fenêtre telle qu'elle surpasse celles de toutes

les écoles gothiques. Les panneaux flamboyants qui se trouvent dans l'intrados du gâble le font distinguer des gâbles des autres écoles. La balustrade qui traverse ce gâble à jour ne la rend pas seulement plus solide, mais elle transforme la fenêtre

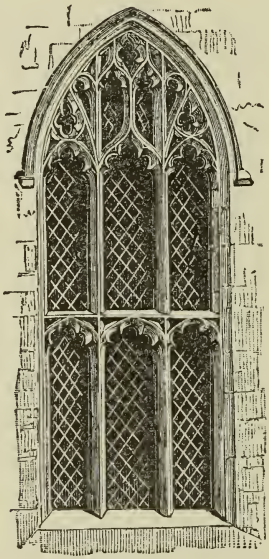


FIGURE 4.

primitive anglaise en la véritable fenêtre, digne d'être employée de préférence pour une fenêtre flamboyante.

Lorsque le style flamboyant était parvenu à son déclin, il a été introduit des Anglais sur le

continent dans la fenêtre figure 4. Cette fenêtre est du style perpendiculaire anglais. Nous prions l'élève de ne jamais s'en servir que dans une fenêtre de tours, sauf à modifier les broderies et à se servir de la broderie reproduite dans la figure 2.

Dans une tour on est forcé de placer des fenêtres très élevées et d'y introduire des travers pour consolider la broderie et les meneaux. Mais l'emploi de travers dans une fenêtre des bas-côtés ou dans la claire-voie d'une église n'a pas de raison d'être et il est bon de ne jamais s'en servir que dans une tour. En outre, cette fenêtre introduite des Anglais sur le continent a été employée sans avoir été transformée en fenêtre flamboyante. Malgré son grand défaut le continent s'en est servi, mais fort peu et lorsque le style flamboyant était sur son déclin. On en voit une à la Halle à la viande, et à la tour de la cathédrale, à Anvers.

ROSACE.

La figure 5 fait voir une rosace qui a été exécutée à la cathédrale de Lincoln, en 1350. En analysant cette figure on reconnaît que la ligne flamboyante était appliquée pendant cette période à une quantité d'éléments

dans le style secondaire anglais. En comparant la figure 6 on peut reconnaître que le continent a transformé totalement la rosace de la figure 5

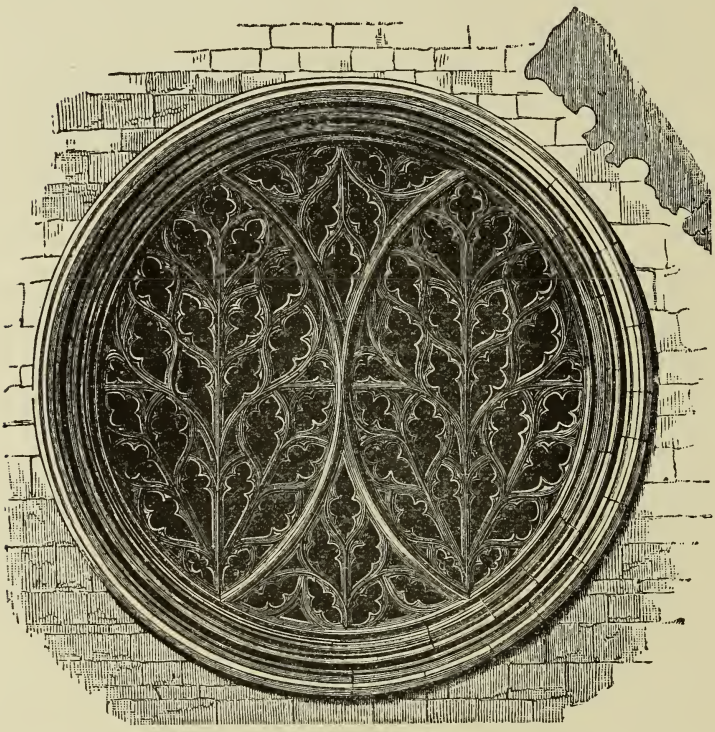


FIGURE 5. — ROSACE. CATHÉDRALE DE LINCOLN.

en rosace flamboyante continentale. En se servant de la ligne flamboyante on a composé une rosace qui peut servir de modèle. Elle est couronnée

par un gâble en accolade d'une rare beauté, et la ligne flamboyante a été appliquée d'une façon excellente. L'élève fera bien de s'en servir

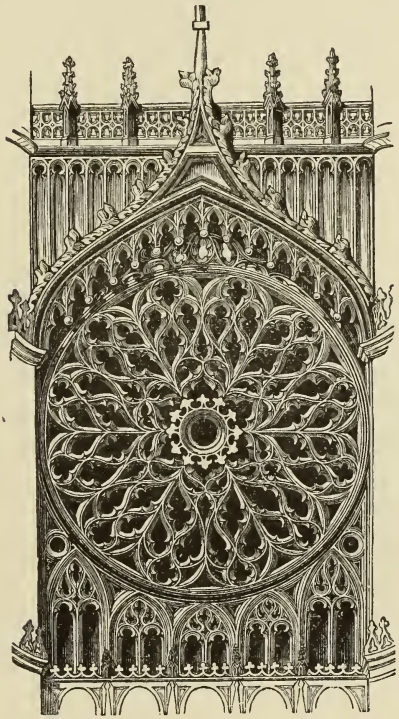


FIGURE 6. — ROSACE. CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.

telle qu'elle est, en prenant soin seulement d'y appliquer un ébrasement *plus profond* et des moulures semblables à celles qui composent les fenêtres citées plus haut.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES FENÊTRES ET DES ROSACES DE TOUTES LES ÉCOLES.

En quoi diffèrent les fenêtres les unes des autres? En analysant les monuments du continent, on trouve que la broderie de la fenêtre primitive a été employée dès 1225 et qu'elle a été maintenue jusqu'à ce que le style flamboyant commençât à paraître. La modification qu'elle a reçue sur le continent était d'élargir la baie et la broderie, d'en placer deux ou trois côte à côte et d'élargir ainsi la fenêtre, qui souvent remplissait le pignon d'une église entière. Un tel élargissement n'a pas transformé la fenêtre primitive. Le changement qu'elle a reçu en bien était de l'avoir couronnée d'un gâble et garnie d'un ébrasement très profond et tel qu'on peut le voir au chœur de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles; à la Sainte-Chapelle, à Paris, et à la cathédrale d'Amiens. Nous prions l'élève de ne jamais se servir de cette fenêtre sans le secours d'un gâble, ni pour l'école primaire continentale, ni pour les écoles allemande et flamboyante.

Le contraire a lieu pour l'école française: elle doit être privée d'un gâble; cette réserve a ses raisons d'être : nous devons respecter les œuvres de nos pères telles qu'ils les ont entendues, et la France n'a pas employé de gâble dans ses cathédrales.

Les monuments de la France interrogés expliquent qu'aucun détail introduit des Anglais dans ce pays n'a jamais été transformé en *gothique continental*, et cela est visible à toutes les fenêtres et

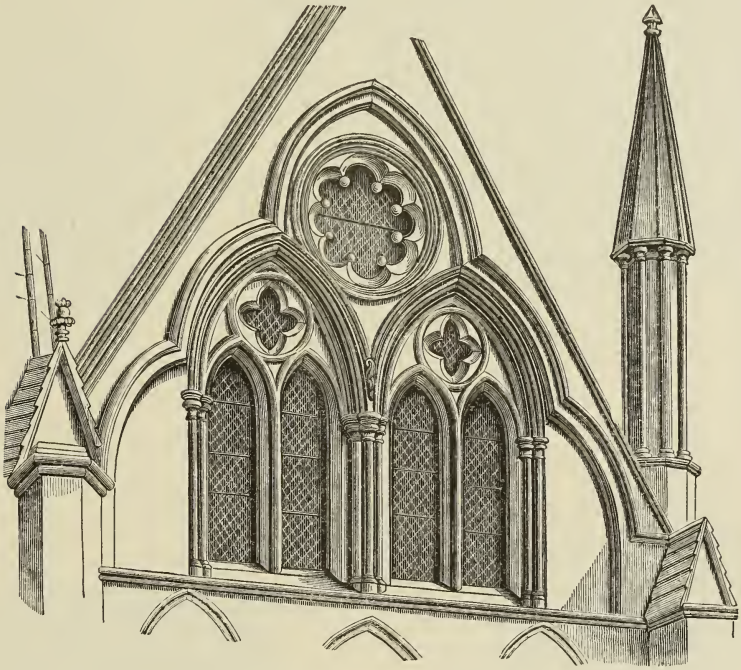


FIGURE 7. — FENÊTRE. CATHÉDRALE DE SALISBURY.

à tous les détails qui se trouvent épars dans les monuments de ce pays.

Le contraire a lieu chez les artistes des écoles allemande et flamboyante. Aucun détail n'arrivait

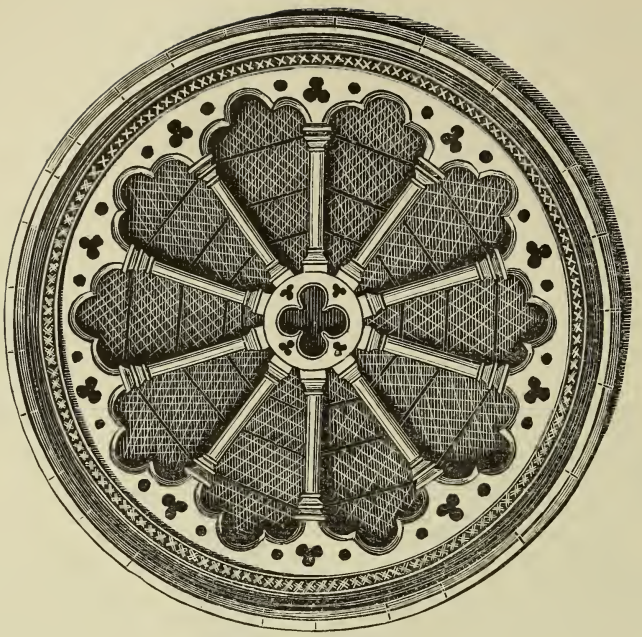


FIGURE 13.

FIGURE 14.

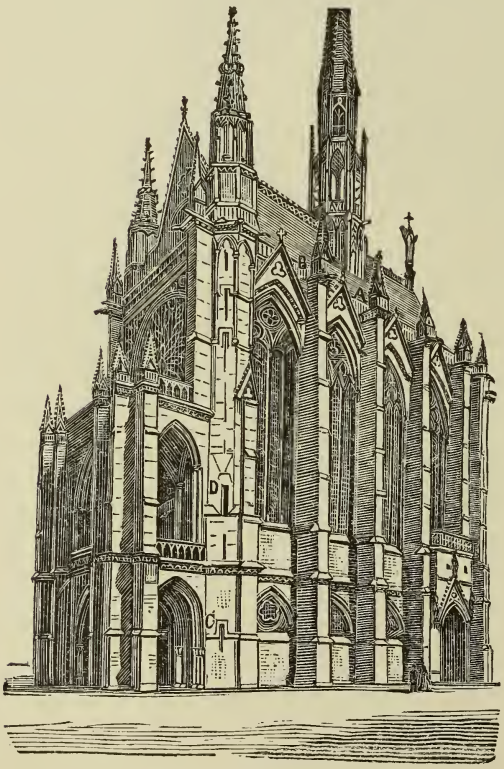


FIGURE 8. — FENÊTRE DE LA SAINTE CHAPELLE A PARIS.

ÉCOLE PRIMAIRE.

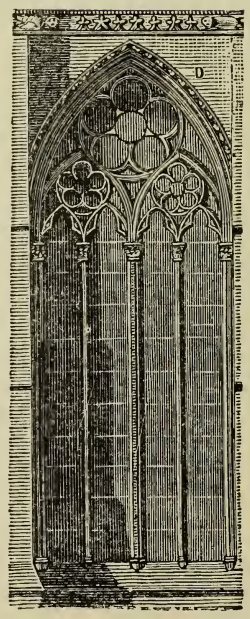


FIGURE 9. — FENÊTRE DES BAS-CÔTÉS.

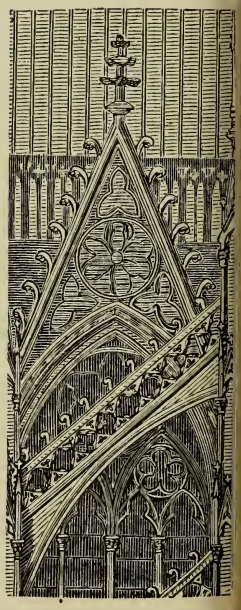


FIGURE 10. — FENÊTRE DU COMBLE SURMONTÉE D'UN GABI

ÉCOLE ALLEMANDE.

FIGURE 15.

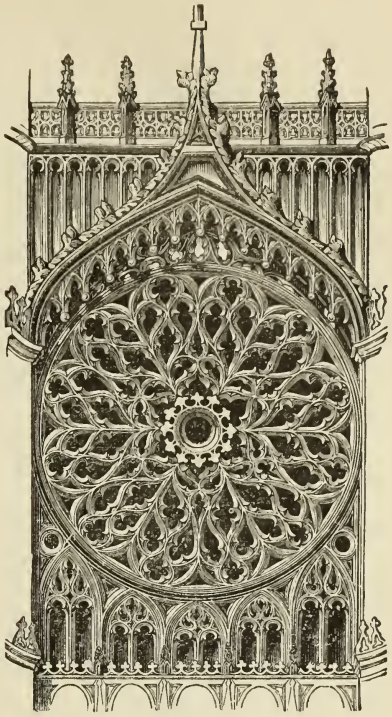


FIGURE 16.

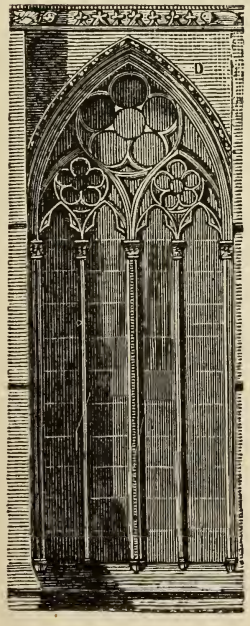


FIGURE 11.

ÉCOLE FRANÇAISE.

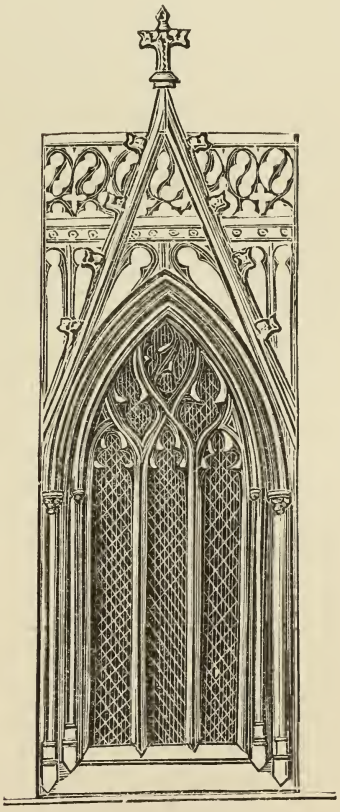


FIGURE 12. — ADAPTATION
DE LA FENÊTRE DE BOIS-LE-DUC.

ÉCOLE FLAMBOYANTE.

des Anglais qui ne fût transformé, et cette transformation s'explique parce que chaque école travaillait d'après un *programme intellectuel*. La France n'a jamais construit ses cathédrales d'après un programme pareil.

Les figures 8, 9, 10, 11 et 12 du tableau comparatif font voir les fenêtres des quatre écoles, telles que nous conseillons de les employer. En analysant sur le vif ces fenêtres, elles expliquent que chaque école a ses propres moulures et les ornements qui lui appartiennent. La figure 8 est la fenêtre de l'école primaire continentale.

La fenêtre des fig. 9 et 10 de l'école allemande diffère peu de la première ; elle est à reconnaître en ce qu'elle est plus richement ornée, et elle possède un ébrasement si monumental qu'elle a totalement transformé la fenêtre anglaise, qu'il n'y a plus de ressemblance entre elles.

La fenêtre figure 11 est la fenêtre de l'école française. Elle diffère des deux précédentes en ce qu'elle est privée d'un gâble. Elle est restée pour ainsi dire la fenêtre primitive, puisque la France n'a pas su la transformer. Pour que la France ait également une fenêtre qui lui appartienne, nous avons ajouté un ornement inventé des Français. Ainsi, les figurines qui se trouvent à côté des portails de la cathédrale de Reims peuvent être placées à côté des fenêtres. C'est un ornement qui appartient seul à la

France et rien n'empêche de s'en servir à la fenêtre susdite. Cette modification est motivée par la nécessité de rendre la fenêtre française différente de celles des autres écoles.

La fenêtre figure 12 est la fenêtre flamboyante. Elle diffère en broderies, en ébrasements, en ornements et en moulures, et elle a été suffisamment développée pour qu'on ne puisse confondre avec les autres.

Les figures 13, 14, 15 et 16 du tableau comparatif montrent les rosaces des quatre écoles. La figure 13 se trouve en Angleterre et nous conseillons de l'employer telle quelle pour l'école primaire. La figure 14 est la rosace de l'école allemande ; la figure 15 appartient à l'école française. Elle diffère de celle de l'école allemande par son cadre de figurines. La figure 16 est la rosace flamboyante.

CHAPITRE XV

GABLE.

Comment est composé le gâble en style flamboyant? Quels sont les signes qui le font distinguer des gâbles des autres écoles?

Voyons la figure 1. Le gâble de ce style est reconnaissable à des formes toutes particulières et qui n'existent pas ailleurs. Ce sont bien des formes flamboyantes. Comme on le voit, la corniche, la balustrade traversent le gâble, et c'est ce qui le distingue des gâbles des autres écoles. La manière dont il est composé le rend préférable à tous les autres, et rend à la fois bien plus solides la balus-

trade et le gâble. L'inégalité de hauteur de son final avec les pinacles qui sont à côté, fait un bel et admirable effet. Les lignes flamboyantes qui décorent

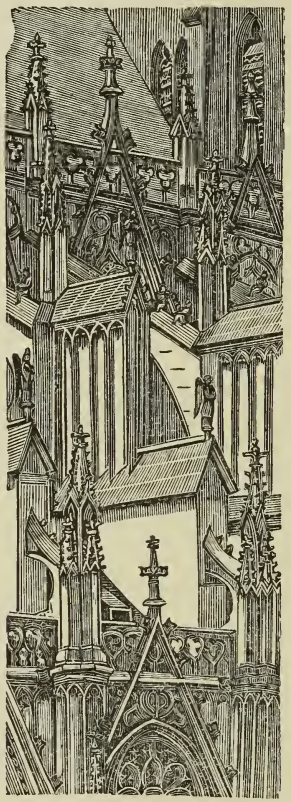


FIGURE 1. — GABLE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, BOIS-LE-DUC.

les murs de l'intrados donnent au style toute la clarté et toute la pureté désirables. Cette belle com-

position peut servir d'exemple dans l'enseignement, et elle est bonne à imiter.

Une église en style flamboyant peut se passer de gâbles au-dessus des bas-côtés, mais, dans ce cas, on doit se servir d'un gablet à ses contre-forts qui coupe la ligne horizontale. Il vaut mieux employer les gâbles qui, tout calculé, ne causent pas une augmentation considérable des frais de sculpture dans cette partie de l'édifice.

GABLE DES FENÊTRES DU COMBLE.

Le gâble des fenêtres du comble, figure 1, procède du même principe que le gâble des bas-côtés de l'église. Il est à remarquer que les gâbles des fenêtres sont presque indispensables au comble d'une église. C'est à ce membre que l'on doit le fini d'une église. Nous ne pouvons trop engager l'architecte à en faire usage toujours. Si l'on regarde l'ensemble de cet entablement, si l'on en observe la beauté et qu'on le compare à ce qui existe ailleurs, on est frappé du soin apporté à ce travail, et de l'harmonie qui en est le résultat. On y reconnaît l'œuvre d'un architecte du plus grand mérite. La figure 1 nous représente une œuvre de génie qui peut servir à l'enseignement dans n'importe quelle académie.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES GABLES ET GABLETS DE TOUTES LES ÉCOLES.

En analysant les monuments anglais, en en faisant jaillir les lumières, on trouve que ce membre n'a en lui qu'une seule signification, tandis que sur le continent il a reçu une double, même une triple signification. On peut dire qu'il a reçu sa perfection sur le continent, et que depuis il est devenu un élément si essentiel du style gothique, que celui-ci ne pouvait plus s'en passer.

Dans l'école primaire anglaise *(early)*, on se servait généralement du gâble pour architecturer le pignon d'un monument. C'est au pignon que le gâble a pris son nom. Dans le principe du style, ses rampants n'avaient pas d'ornement ; il était simple, et tel que nous le montre la figure 2. Ce n'est que peu à peu que les rampants se garnirent de crochets.

Sur le continent, ce membre servit aussi bien pour architecturer un pignon que sur le sol de la mère-patrie gothique, mais, de plus, il servit à orner les fenêtres et les portails. Il y devint un élément constitutif du style gothique.

A son entrée sur le continent, le gâble était encore simple au-dessus de la fenêtre, et ce ne fut qu'un peu à la fois que ses rampants se couvrirent de crochets, de bouquets ou finals d'une beauté

admirable. Le gâble des fenêtres du chœur de l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, est un joli exemple de ce genre de gâble de fenêtre primaire continentale. On le rencontre aussi à la Sainte-Chapelle, à

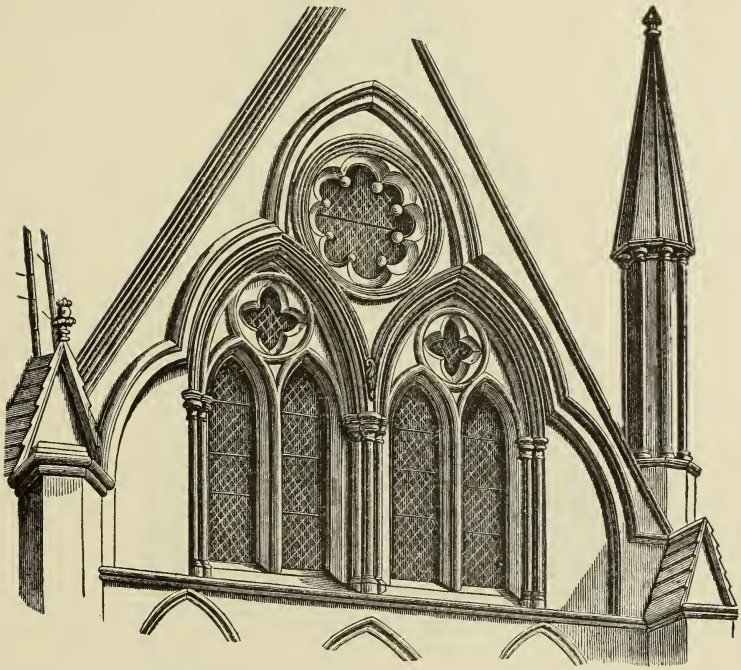


FIGURE 2. — GABLE. CATHÉDRALE DE SALISBURY, 1225.

Notre-Dame de Paris, aux cathédrales de Trèves et d'Amiens, de Tournai, etc.

Il importe de bien étudier ce membre dès son apparition en Angleterre, et de comprendre com-

ment il y a été traité par les écoles continentales. On doit voir ensuite comment il est entré dans l'école continentale primitive, comment il s'est per-

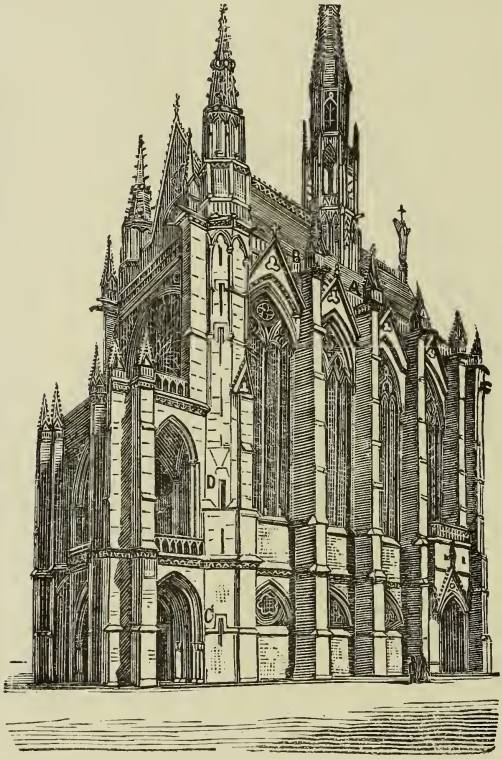


FIGURE 3. — GABLE DE FENÊTRE. SAINTE-CHAPELLE, A PARIS.

fectionné dans l'école allemande, comment il est resté incompris par l'école française, comment il a été de nouveau compris par l'école flamboyante.

On apprendra ainsi à connaître toute la rare valeur de ce détail, et, dans l'application, on saura s'en servir pour chaque école.

En quoi le gâble allemand, figure 4, diffère-t-il du gâble de l'école primaire continentale, figure 3 ?

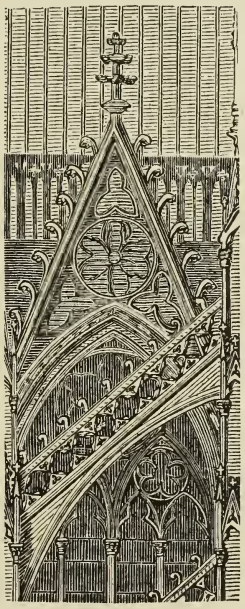


FIGURE 4. — GABLE DE LA FENÊTRE DU COMBLE. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Il en diffère en ce qu'il est à jour, tandis que celui de cette figure 3 est plein dans son intrados ou orné d'une découpure trilobée. En outre, il est orné de crochets et de finals dont la beauté surpasse ceux de l'école primaire anglaise.

En étudiant le gâble de la figure 4, et en le comparant au gâble primitif continental de la figure 3, on reconnaît que le gâble allemand est le perfectionnement de ce dernier. Leur emploi a été le même : on le voit servir aux fenêtres de la cathédrale de Cologne. Autre preuve que l'école allemande est la dérivée de l'école anglaise *early*.

GABLE DE PIGNON.

Dans cette école, le gâble de pignon est un ornement indispensable. Autant il était simple dans l'école primaire, autant il est orné pour rendre plus architectural le pignon des transepts des cathédrales gothiques allemandes. Le même gâble a ses rampants garnis d'un nombre de crochets proportionné à sa grandeur, et son final a les mêmes proportions.

GABLE DE PORTAIL.

Le gâble a reçu à la cathédrale de Cologne une troisième adaptation. On l'a appliqué au-dessus du portail. Mais, dans ce cas, il doit être orné de pinacles qui font place, sur le gâble de portail, à un autre ornement plus riche et plus décoratif.

Dans les écoles primaire, secondaire et tertiaire

anglaise, le gâble n'a jamais trouvé autant d'application que dans les écoles continentales. Les

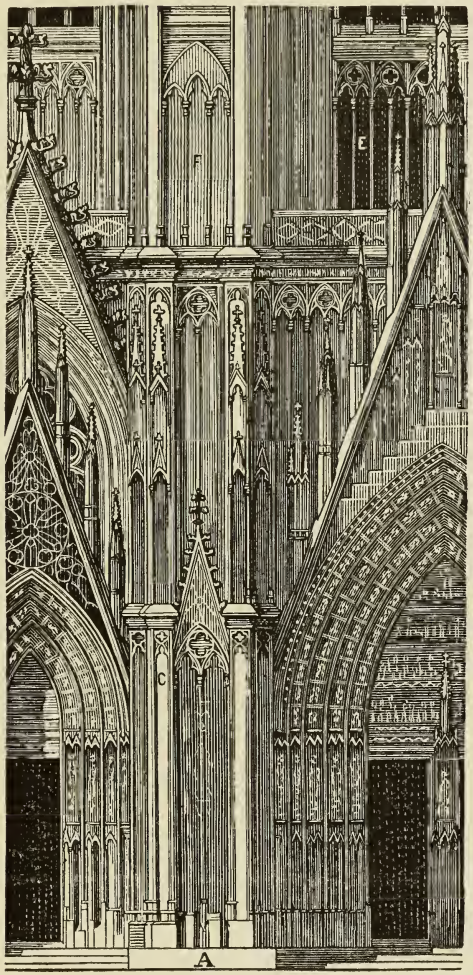


FIGURE 5. — GABLE DE PORTAIL. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

fenêtres et les portails en sont privés, à quelques exceptions près.

Voyons maintenant ce qu'est le gâble dans l'école française. En analysant la cathédrale de Reims, on trouve pour résultat que ce membre n'a pas été compris par cette école. Les gâbles des portails sont garnis de bas-reliefs en ronde-bosse, premier contraste avec ceux de l'école allemande. Les rampants des gâbles de Reims se fusionnent les uns dans les autres au point B, ce qui présente un grand défaut. Lisez ce qui a été développé dans le chapitre : Portail, du tome III.

Il n'y a pas de gâbles aux fenêtres de ce monument. C'est un fait à ajouter à ceux qui rendent embarrassant le programme de l'enseignement de l'école française. Comment devra-t-on enseigner la fenêtre de cette école? Sera-ce avec ou sans gâble? A notre avis, cette école se passera du gâble de fenêtre, et le motif que nous avons de donner ce conseil est que la fenêtre française sans gâble sera le contraste de la fenêtre allemande avec gâble. Ainsi, d'après nous, l'école française n'emploierait d'autre gâble que le gâble de portail, et tel que nous l'avons enseigné dans le troisième volume.

Reste le gâble flamboyant. En quoi diffère-t-il des autres? N'est-ce pas à ses lignes flamboyantes qu'il faut le reconnaître? Voyons, dans l'école flamboyante, le gâble de

pignon, le gâble de portail. Celui-ci diffère du gâble de portail allemand par sa forme en accolade.

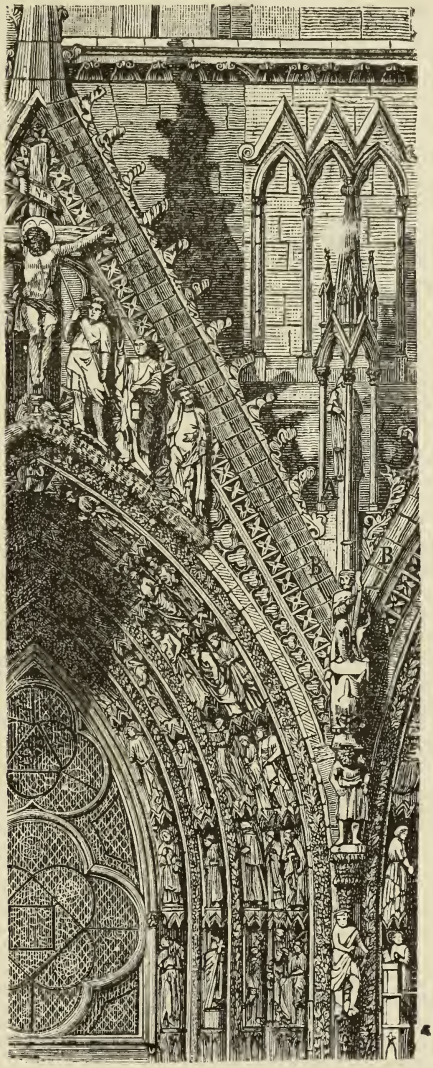


FIGURE 6. — GABLE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Voyez la fig. 7 et comparez-la au gâble de portail 6; vous en saisirez immédiatement la différence.

En résumé, le gâble figure 2, n'était appliqué

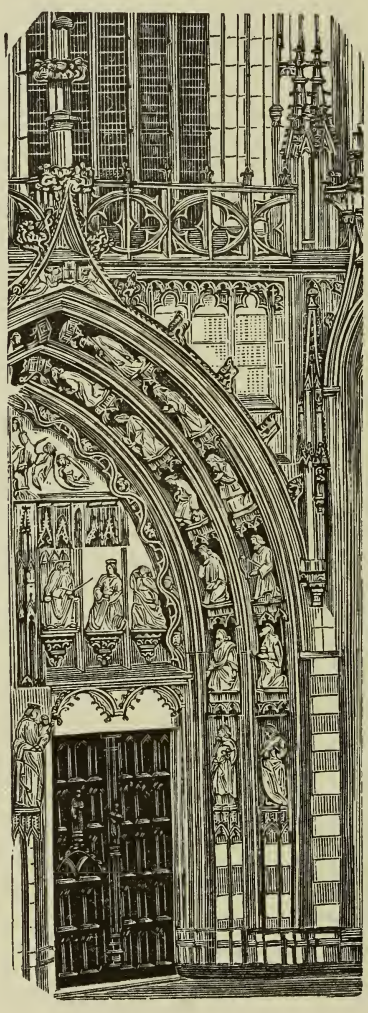


FIGURE 7. — GABLE DE PORTAIL. ST-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

qu'au *pignon* d'un toit ; c'est sur le continent que ce membre a été perfectionné.

Dans l'école allemande il est appliqué aux *portails*, aux *fenêtres* et aux *pignons* des cathédrales.

Dans l'école française il est appliqué à des *portails* et des *arcatures* et aux *pignons*, et non aux fenêtres.

Dans l'école flamboyante il est appliqué aux portails mais transformé en gâble en accolade aux *fenêtres* et aux *pignons* ; c'est le membre indispensable des écoles gothiques continentales.

GABLET.

Le gablet paraît pour l'architecte vulgaire un détail de peu de valeur. Mais il est, pour l'architecte archéologue, d'une grande importance. Son inventeur l'a composé pour couper la ligne horizontale classique et pour mille autres usages. Sans ce petit ornement le gothique ne pourrait pas exister. Si le gâble est devenu un membre indispensable aux écoles gothiques, le gablet y est aussi utile. L'absence de ce détail ferait commettre bien des fautes. La figure 8 donne un gablet qui, comme il est employé, coupe la ligne horizontale, et finit en même temps un contre-fort qui sans ce gablet ne serait pas achevé. Ce gablet a été exécuté en 1210, à l'église Southwell

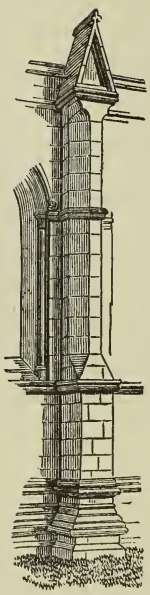


FIGURE 8. — GABLET DE SOUTHWELL MINSTER.

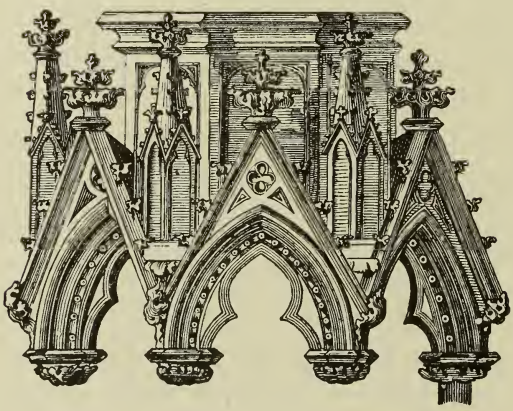


FIGURE 9. — BALDAQUIN. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Minster, au nord, en Angleterre. Il y en avait tant à cette date dans ce pays que nous ne saurions les nommer ; ils ont été inventés dans le même but.

Un gablet sert en outre au-dessus d'un pinacle,

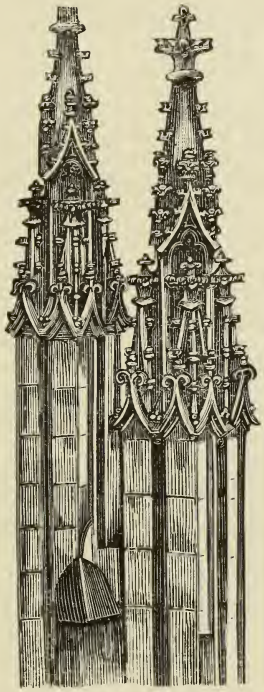


FIGURE 10. — PINACLE. ST-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

au-dessus d'une niche et au-dessus d'un baldaquin figure 9, et à beaucoup d'autres parties d'un monument. C'est un élément constitutif du style gothi-

que qui ne peut pas s'en passer sans détruire cette architecture.

Le programme intellectuel de l'école mère ou *early* anglais prescrivait de ne pas tomber dans le style classique, ni dans le style roman. Cette clause du programme faisait créer des formes qui n'existaient pas encore. C'est ce programme immense qui a fait naître le gablet.

Quel aspect aurait un pinacle gothique s'il était privé d'un gablet? Quel aspect aurait le baldaquin figure 9 s'il était privé d'un gablet? Comment composera-t-on un baldaquin sans gablets? Ainsi, comment pourrait-on distinguer un pinacle flamboyant figure 10 s'il n'avait pas un gablet flamboyant? Et il y a une foule de détails dans le style gothique qui ne pourraient pas exister sans cet ornement.

Le grand défaut qui existe dans l'enseignement académique, c'est que l'élève ne connaît pas le *pourquoi d'un détail* gothique ; les académies ne lui enseignent même dans le style classique le *pourquoi* d'aucun membre en architecture. C'est ce défaut d'enseignement que tout le monde blâme, et qui fait tant désirer une réforme dans l'enseignement de l'architecture.

CHAPITRE XVI

ARC-BOUTANT.

Si la colonne est le membre le plus utile des architectures grecque et romaine, l'arc-boutant est la base, l'élément essentiel de l'architecture gothique. Sans lui il ne serait pas possible de construire une bonne église gothique.

Ce membre, dit composé, parce qu'il est le résultat de la conjugaison d'un arc et d'un contrefort surmonté d'un pilier boutant, ce membre est le principal soutien d'une cathédrale ou d'une église, et sans lui l'édifice ne resterait pas debout.

Dès l'invention du gothique, de 1180 à 1190, ce noble membre était déjà connu en Angleterre, mais il n'était pas, alors, ce qu'il est devenu aujourd'hui.

Il y en avait deux différents, et cela se comprend, car le gothique venait de naître et l'on conçoit qu'un style ne se perfectionne pas d'emblée.

Dès l'origine gothique il y avait des piliers boutants qui ne tenaient pas à la masse de la construction, ils en étaient isolés. Mais ce système fut abandonné. La chapelle capitulaire de la cathédrale de Lincoln en donne un joli exemple.

La figure 1 montre ce qu'était ce membre au moment de sa naissance ; il était simple, mais il renfermait déjà le principe de l'arc-boutant gothique.

On remarquera à la figure 1 que l'arc qui vient buter contre le pilier-boutant de la façade du chœur de la cathédrale de Lincoln ne possède ni crochets ni moulures ; mais le pilier-boutant est déjà surmonté d'un pinacle couronné lui-même d'un panache.

Ce pinacle, également privé de crochets, finit admirablement le contrefort qui, dans son ensemble, constitue un véritable prototype.

Le contrefort de la cathédrale de Lincoln possède, en effet, toute la force qui lui est nécessaire pour contre-balancer la pression des voûtes venant de l'intérieur, et ce qui le prouve évidemment c'est que ce monument subsiste depuis tant de siècles sans qu'il se soit jamais écroulé.

La façade de cet édifice, qui date de 1190, nous

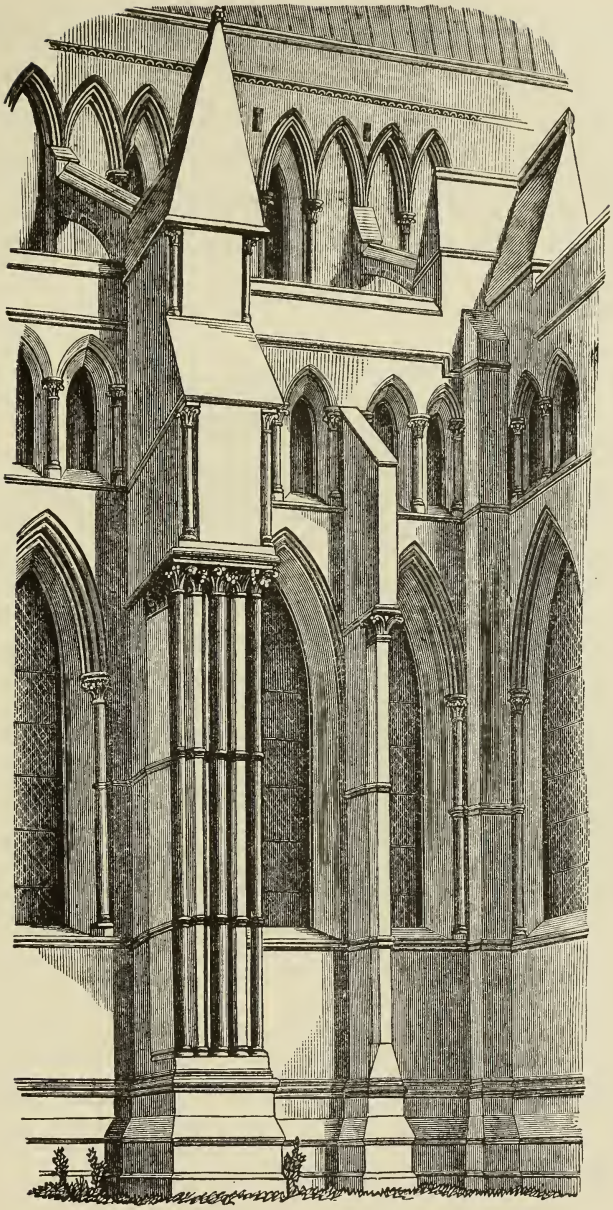


FIGURE 1. — ARC-BOUTANT. CATHÉDRALE DE LINCOLN.

montre le gothique quand il était dans la simplicité la plus primitive, alors qu'aucun monument du continent ne possédait la moindre ligne gothique. La cathédrale de Lincoln est donc la preuve irréfutable du fait que c'est à l'Angleterre qu'appartient l'honneur d'avoir donné naissance au style gothique.

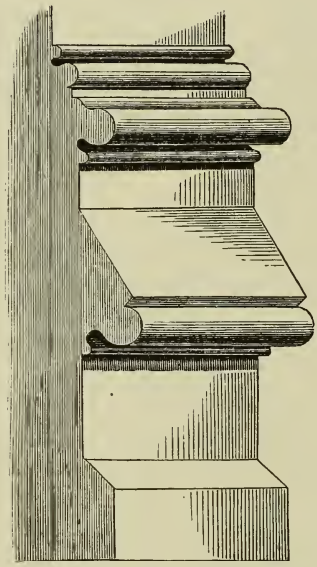


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT. CATHÉDRALE DE LINCOLN.

On remarquera dans cet édifice un soubassement magnifique, figure 2, ainsi qu'un arc ogival de fenêtre, *un ébrasement profond* et une archivolte monumentale d'une rare beauté.

En 1820 on a élevé contre la salle capitulaire un contrefort qui était distant de l'église de près de dix pieds anglais.

Ce contrefort, ainsi que celui qui est adossé à l'église, laisse voir des éléments gothiques d'une perfection admirable. On remarquera une balustrade à jour qui, à l'origine du style, n'était qu'un simple parapet.

Le contrefort possède déjà un gablet qui coupe admirablement la ligne horizontale de la corniche.

Pour conclure, nous dirons que cette cathédrale nous montre l'école primaire dans toute sa splendeur à une époque où le continent en ignorait l'existence.

La fig. 3 représente le contrefort de l'abbaye de Saint-Denis.

Bien que l'Angleterre ait été le berceau du style gothique, c'est sur le continent que celui-ci a été perfectionné. L'arc-boutant de l'église de Saint-Denis permet de constater que le contrefort de Lincoln fut perfectionné au point qu'il devint méconnaissable.

C'est à l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles qu'on remarquera des arcs rampants déjà garnis de crochets et le pilier-boutant surmonté d'un pinacle à jour. Si cet élément n'a pas la beauté de son analogue de l'abbaye de Saint-Denis, il reste néanmoins la preuve irrécusable que l'évolu-

tion du gothique était aussi bien en progrès en Belgique qu'en France.

Il est facile de constater que le gothique de l'ab-

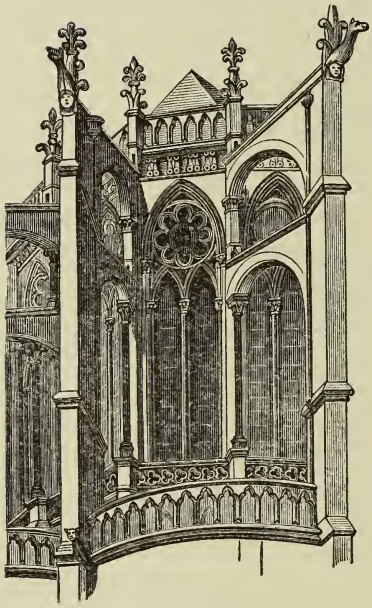


FIGURE 3. — CHŒUR DE L'ABBAYE DE SAINT-DENIS.

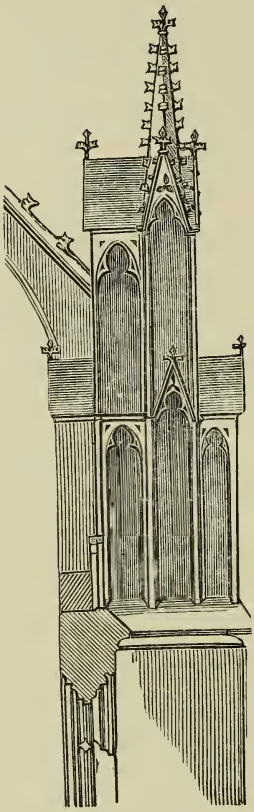


FIGURE 4. — PROJET D'ARC-BOUTANT.

baye de Saint-Denis (fig. 3) est arrivé à un degré plus élevé qu'il ne l'était dans la mère patrie. En effet, la fenêtre de la figure 3 ne ressemble pas à celle de la figure. 1.

La balustrade du bas-côté, comme celle qui se trouve au comble, n'est pas comparable non plus à celle qui est représentée à la figure 1 et qui n'est qu'un simple parapet.

En un mot, tout démontre que le gothique a reçu sa perfection sur le continent.

La figure 4 présente un projet d'arc-boutant pour l'école mère-gothique continentale ; nous le proposons comme modèle. Ce membre, relevé des cathédrales, appartient à l'époque de tâtonnement et de transition qui sépare la formation de l'école française de celle de l'école allemande.

Cet élément, issu de la branche continentale gothique, est simple, mais il répond certainement à la fonction qu'il est appelé à remplir.

L'arc-boutant de l'école allemande (fig. 5) ne diffère pas en principe de celui que représente la figure 4 ; il a plus d'ornements et de figures que celui-ci, mais aucun de ses détails n'est superflu.

Les piliers boutants sont plus épais que ceux de la figure 4, mais c'est une justification de plus de la fonction de butoir qu'il doit remplir. Les arcs rampants sont surmontés d'un étai à jour aux points A et B garnis de crochets. Nous engageons l'élève à ne se servir que de ces arcs rampants à étais ajourés pour les compositions de l'école allemande.

Ce sont les différentes additions que nous venons d'énumérer, telles que des arcatures profondément

découpées, des gablets et des gargouilles, qui différencient le style gothique allemand de l'école continentale primaire gothique.

*
* *

L'arc-boutant de l'école française (fig. 6) ne diffère qu'en style de celui de l'école allemande.

Quant au principe, il répond à la même destination, c'est-à-dire au soutènement des voûtes de la claire-voie.

Sans ce membre les voûtes, les transepts et les nefs n'auraient pas de cohésion et aucune église ne resterait debout.

C'est une des plus belles inventions des écoles gothiques.

L'arc-boutant de la figure 6 dénote une architecture qui n'est ni gothique ni romane, mais qui est exclusivement née en France.

Il est regrettable que l'enseignement académique soit si arriéré; car si l'architecte était plus avancé il pourrait continuer l'évolution de cette architecture et l'achever.

Le bout A du pilier boutant paraît appartenir au gothique, mais il n'en a que l'apparence.

Il est composé d'arcatures ogivales et les coins sont garnis de colonnettes surmontées d'un entable-

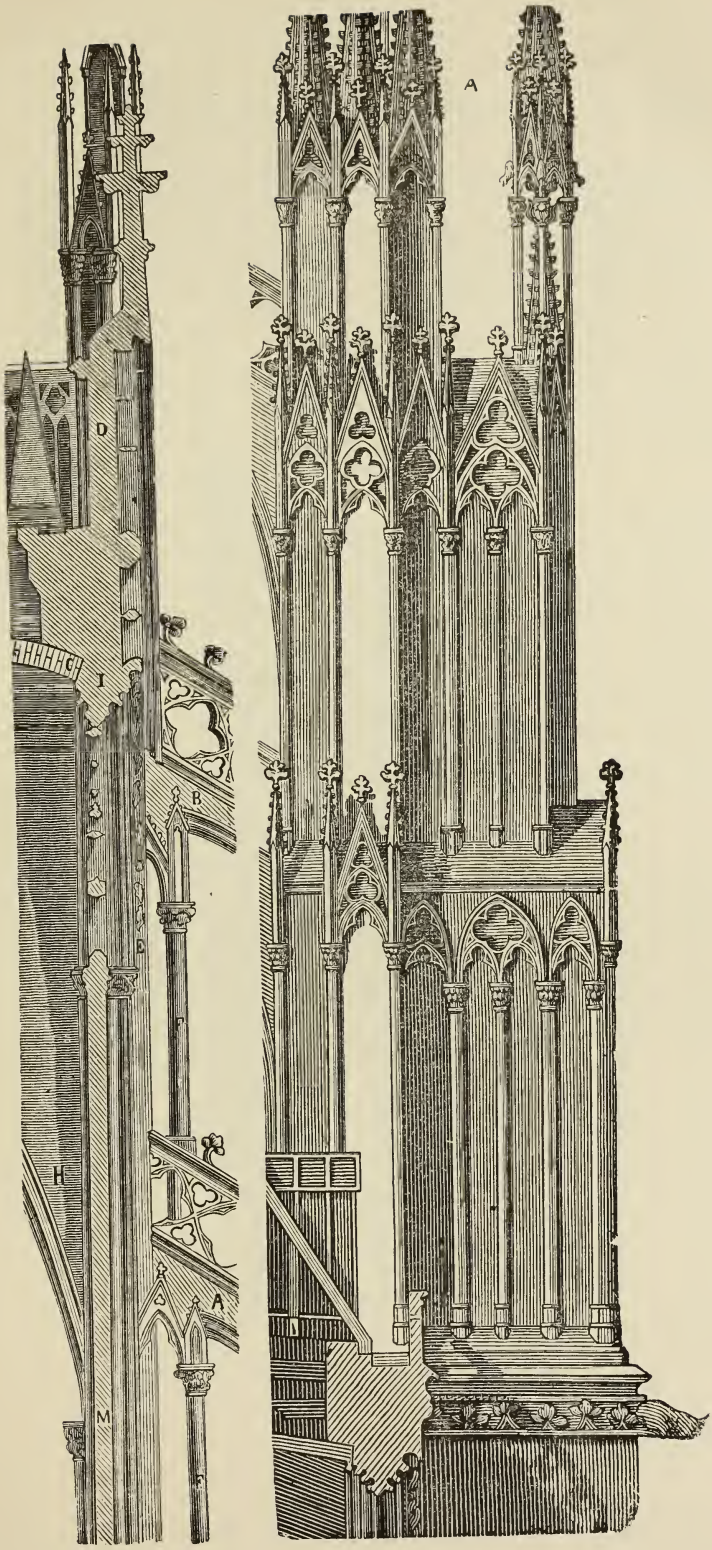


FIGURE 5. — COUPE DU MUR SÉPARANT LA CLAIRE-VOIE DES ARC-BOUTANTS, QUI AVEC LE PILIER BOUTANT FORMENT L'ARC-BOUTANT ALLEMAND. CATHÉDRALE DE COLOGNE.

ment classique garni de modillons du même style. De plus, aucun gablet ne coupe la ligne horizontale de la corniche.

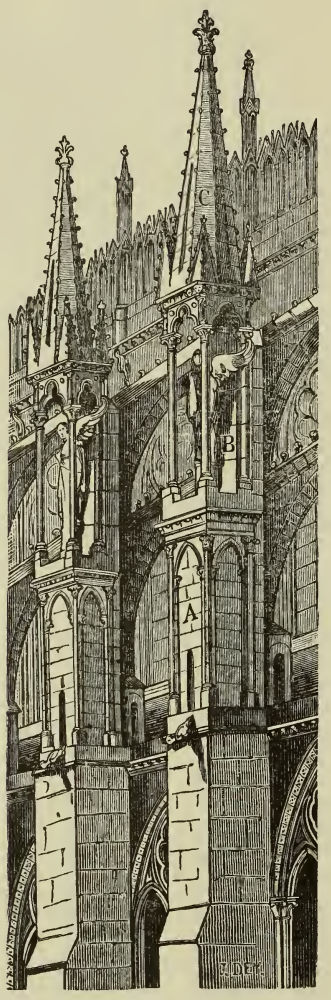


FIGURE 6. — ARC-BOUTANT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.
CATHÉDRALE DE REIMS.

La partie B est soutenue par des colonnettes qui reçoivent pour couronnement un arc trilobé.

Ce morceau contient le même défaut que nous venons de signaler, mais il est bien ajouré.

La partie C est une flèche romane dont les angles à sa naissance sont remplis par des pinacles romans.

Les crochets qui garnissent la flèche ne donnent pas à celle-ci le caractère gothique.

Le rampant de l'arc-boutant de l'école française est garni de crochets, tandis que celui de l'école allemande est garni d'étais à jour surmontés de crochets.

Ces membres dans les deux écoles sont appelés à remplir les mêmes fonctions, mais sous le rapport architectural ils diffèrent totalement l'un de l'autre.

*
* *

nalysons l'arc-boutant du style flamboyant.

Celui que représente la figure 7 ne ressemble aucunement à ceux que nous venons d'examiner.

L'architecte de l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc, pour caractériser son arc-boutant, supprime le pilier boutant et le remplace par un composé de pinacles d'une rare beauté. Toutefois, afin de ne pas rompre la pression des voûtes, il se sert d'un demi-arc qu'il fait buter contre l'ensemble des pinacles auquel nous venons de faire allusion.

De plus, en reculant le pilier, on a eu justement en vue le désir de ménager une circulation sûre pour les ouvriers appelés à travailler sur les combles.

L'architecte, s'écartant du système suivi ailleurs, se sert de petits piliers qui contrebalancent la pression des voûtes aussi bien que le font les arcs-boutants employés par les autres écoles.

La dernière partie de ces piliers, qui s'adosse au mur à la hauteur du comble, a reçu un arc-boutant.

Il est facile de reconnaître cet arc-boutant des bas-côtés d'une église de ceux des autres écoles et celui que nous venons d'analyser mérite, à tous égards, de servir de type dans une composition en style flamboyant religieux.

Tous les arcs-boutants que nous venons d'examiner ont été créés en vue de soutenir les bas-côtés des églises ; mais celui qui sera l'objet des dernières lignes de ce chapitre est un membre d'une nature toute spéciale, à raison de l'emploi que l'on en a fait.

Nous voulons parler de l'arc-boutant de la tour d'Anvers.

La figure 8 représente ce membre qui est né dans la partie la plus élevée de la cathédrale de la métropole commerciale belge.

L'architecte qui a construit ce monument s'est trouvé devant une tâche exceptionnelle et unique dans les annales de la construction gothique.

Aussi, ce n'est qu'à Anvers seulement qu'existe cet exemple remarquable d'ingéniosité artistique.

L'architecte flamand, n'ayant aucun modèle

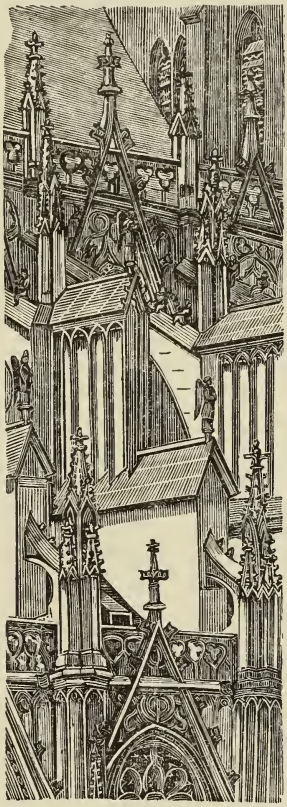


FIGURE 7 — ARC-BOUTANT FLAMBOYANT DE L'ÉGLISE ST-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

pour aider son inspiration, a cependant dû songer à soutenir le couronnement de la tour d'une manière qui fût digne de son génie.

Aussi est-ce grâce au fait qu'il obéissait à un programme intellectuel nettement formulé et arrêté d'avance qu'il est arrivé à résoudre ce problème et à produire un chef-d'œuvre de hardiesse, de grâce et de beauté qui restera l'admiration des siècles.

Pour produire ce travail génial l'artiste a certainement dû procéder autrement que les autres architectes qui ont conçu l'arc-boutant d'église, et nous voyons qu'il a modifié ce membre en le décomposant, car celui-ci ne pouvait pas lui servir tel qu'il existait dans les édifices religieux. Il a enlevé à l'arc-boutant sa force et sa puissance, il l'a mutilé, en quelque sorte, au gré de son inspiration.

L'arc-boutant, dans une église, résume tout un enchaînement de pressions collectives, et il représente, pour ainsi dire, une des ancres transversales de l'édifice.

Ce membre a certainement sa place dans une église, puisqu'il y est né, mais il ne pouvait pas être adapté à la flèche d'une tour sans subir une certaine transformation.

La figure 8 nous montre comment l'architecte a su, en modifiant l'arc-boutant, plier ses formes à sa fantaisie, dans le sens de ses vues, et l'amener à la place qu'il occupe avec une forme logique et rationnelle.

La figure 8 nous montre avec quelle intelligence cette disposition est combinée. Au lieu de buter, l'arc soutient, et c'est grâce à sa présence que l'ensemble de corbeaux (D) qui le surmonte a résisté pendant tant de siècles.

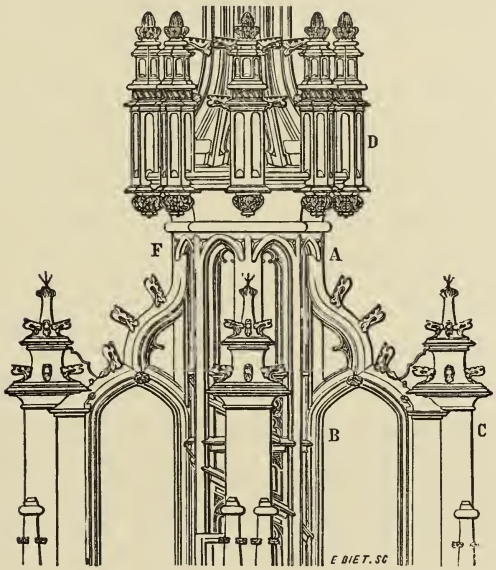


FIGURE 8. — ARC-BOUTANT DES TOURS DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE. CATHÉDRALE D'ANVERS.

De plus, pour éviter que le point B du milieu de la tour ne succombe sous le poids qu'il supporte, l'artiste a heureusement placé à ce point faible un arc qui vient fortifier l'action du pilier boutant C tout en opposant une résistance à la pression laté-

rale subie par le point B et sous l'effort de laquelle celui-ci se fût rompu sans l'assistance de cet arc.

Ce sont, en définitive, les quatre piliers boutants et la tour, devenue très mince à cette hauteur, qui supportent *ensemble* l'élégante mais lourde masse de pierres qui achève admirablement et à une très grande hauteur, la tour de la cathédrale d'Anvers.

C'est grâce aux quatre piliers boutants qui flanquent cette partie de la flèche, que ce travail de génie s'élance à la hauteur que tout le monde connaît sans que les siècles lui aient jamais fait subir la moindre déviation.

En résumé, le contrefort flamboyant de la tour devenu pilier boutant et l'arc-boutant de la cathédrale d'Anvers sont un chef-d'œuvre comparable aux plus beaux de la Grèce et de l'école gothique française ou allemande, et comme il a le mérite d'avoir été conçu tout d'une pièce et sans éléments d'inspiration, ce membre devrait servir de modèle pour l'école flamboyante.

CHAPITRE XVII

PORTAIL.

Nous abordons l'enseignement du portail de l'école flamboyante née à la cathédrale gothique. Voyez la figure 1. Étudiez-la dans toutes ses lignes, vous remarquerez que c'est le portail flamboyant tout pur. En analysant cette figure détail par détail on trouvera que ce portail est un dérivé du portail de l'école allemande et non du portail de l'école française, et qu'il fait suite généalogique des écoles gothiques dont le flamboyant forme la dernière.

Le véritable portail flamboyant diffère du portail allemand en ce que le gâble a été transformé par un gâble en *accolade*, et tel que le présente la

figure 1, exécutée à l'église de Saint-Jean, à Bois-le-Duc. Le gâble en accolade ne transforme-t-il pas le portail allemand en portail flamboyant?

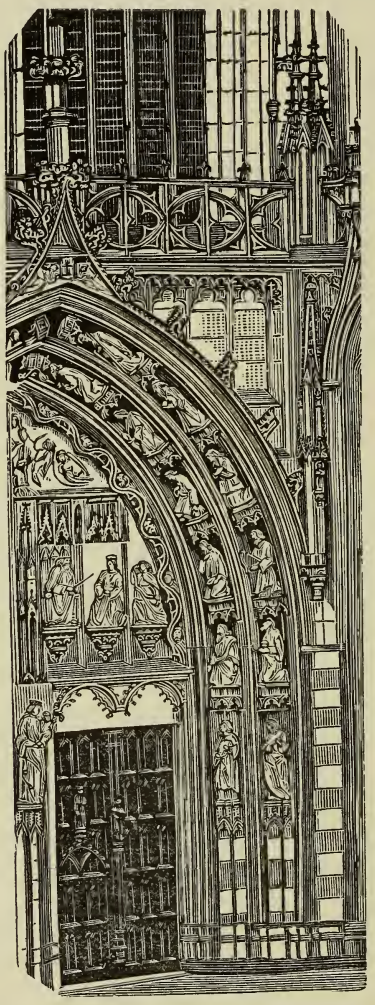


FIGURE 1. — PORTAIL FLAMBOYANT. ÉGLISE DE BOIS-LE-DUC.

En comparant ce portail à celui de la cathédrale d'Anvers, de Saint-Pierre à Louvain, de Sainte-Waudru à Mons, de Saint-Rombaut à Malines, de Saint-Sulpice à Diest, de Saint-Gommaire à Lierre, en le comparant en outre aux portails de tant d'autres églises belges, on reconnaît qu'il est le véritable portail prototype de cette belle architecture née sur le sol belge.

Nous appelons toute l'attention sur la face de la figure 1, afin qu'on se pénètre bien de sa raison d'être et qu'on y recherche l'explication de chaque ligne; on reconnaîtra que le portail flamboyant a la même structure que celui de l'école allemande, mais que chaque détail a été transformé dans une forme flamboyante.

Ainsi, le portail de l'école allemande se compose d'un soubassement comme le présente la figure 2; l'architecte de l'école flamboyante l'a transformé comme on le voit figure 1. Le portail de l'école allemande se compose de voussures peuplées de figurines historiées; celui de l'école flamboyante les transforme en voussures remplies des mêmes figurines mais en formes flamboyantes. Les baldaquins qui couvrent la sainteté des figurines allemandes et les piédestaux garnissant les ébrasements du portail allemand ont reçu des formes flamboyantes. L'intrados du tympan qui dans l'école allemande était simple a reçu dans l'école flam-

boyante des contrelobes flamboyants. Les crochets de l'école allemande qui garnissent les rampants de gâbles sont transformés en crochets flamboyants. Les murs qui dans l'école allemande sont garnis d'arcatures formant panneaux sont dans l'autre école transformés en arcatures flamboyantes. Le gâble, dans l'école allemande, buttait entre les

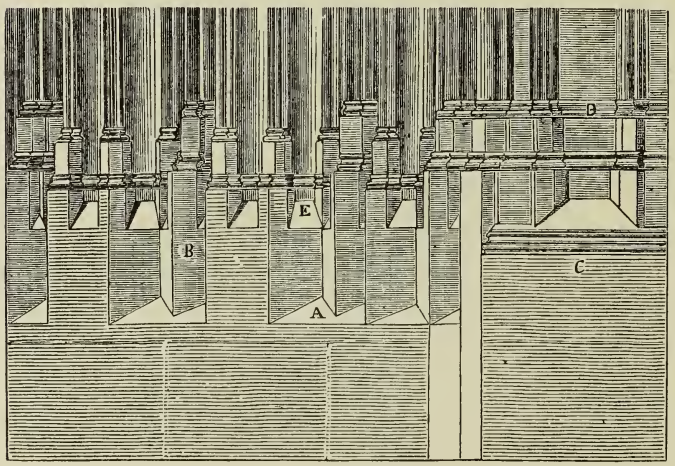


FIGURE 2. — SOUBASSEMENT DU PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

contreforts; il a ici pour appui un cul-de-lampe. Le cul-de-lampe est surmonté d'un pinacle qui à cet endroit est excessivement joli.

On voit par cette analyse qu'un portail est moins compliqué qu'il semble l'être et qu'il peut être

enseigné à l'élève avec la même facilité qu'on lui enseigne les ordres romains par une méthode d'échelle.

Quoique le véritable portail flamboyant ait le gâble en *accolade*, il y en a qui ont un gâble allemand dont la pointe a été enlevée à la hauteur de la corniche de l'église. Son emploi présente un grand défaut, attendu qu'il n'a pas été transformé en gâble flamboyant. Il y en a un exemple à voir au portail latéral de l'église du Sablon à Bruxelles et qui date de 1600 à peu près. L'église de Sainte-Marie à Paris donne le même gâble pour la France. Nous engageons l'élève à ne jamais se servir de ce gâble tronqué, parce qu'il n'a pas été assez affranchi du gâble de l'école allemande. C'est l'œuvre d'un architecte qui n'a pas connu tous les secrets du programme intellectuel de l'école flamboyante.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PORTAILS DE TOUTES LES ÉCOLES.

Un résumé comparatif des portails de l'école primaire *(early)* anglaise, de l'école allemande, de l'école française, et de l'école flamboyante nous paraît très utile ; il permettra de les distinguer les uns des autres sans se tromper.

A quoi peut-on connaître le portail de l'école

primaire anglaise et le distinguer du portail allemand ou des autres?

L'analyse du portail de l'école *early* figure 3 établit qu'il diffère du portail allemand figure 4 en ce qu'il n'a jamais été affranchi du roman. Chaque détail anglais est bien affranchi du style roman par ses ornements et moulures, mais la masse, la structure du portail roman est restée. Le plein-cintre roman a bien été transformé en voussure ogivale, les colonnettes romanes qui garnissaient ses ébrasements ont aussi été transformées en gothique ayant chacune une base gothique avec ses plinthes arrondies, mais l'ébrasement roman, l'ossature romane des colonnettes placées de plus en plus en retraite est restée. L'abbaye de Saint-Denis du côté du cloître et la Sainte-Chapelle à Paris donnent deux jolis exemples du portail de l'école anglaise.

Sur le continent le portail anglais n'a pas été beaucoup employé; les Français se contentaient du portail roman de l'abbaye de Saint-Denis pour lequel ils avaient une prédilection.

On voit celui-ci appliqué à Notre-Dame de Paris, aux cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres, et à beaucoup d'autres églises de la France.

Nous prions le lecteur de vouloir bien étudier les deux portails de l'école primaire sur le vif, avec le tableau comparatif à la main; il sentira de suite la ligne de démarcation qui sépare le portail

de l'école mère gothique du portail français, allemand ou flamboyant. Ces quelques lignes prouvent que l'école mère gothique continentale est incomplète et que pour s'en servir on doit prendre modèle sur le portail de la Sainte-Chapelle et le portail du cloître de l'abbaye de Saint-Denis, ou celui de la figure 3 représenté dans le tableau comparatif.

*
* *

En quoi diffère le portail de l'école allemande, figure 4, des autres écoles? Il en diffère parce qu'il est le plus parfait de toutes les écoles gothiques. Il est impossible d'y relever une incorrection. Il est complètement affranchi des éléments romans et classiques. Ce membre est la plus noble des parties dont se compose une cathédrale gothique; sans ce membre une cathédrale serait incomplète et inachevée. L'art architectural n'a jamais rien conçu de plus élevé, ni de plus poétique. Avant de franchir le parvis, on voit écrits en ronde bosse les actes mémorables du Divin Maître. Dès l'entrée, il n'y a pas à hésiter, on sent qu'un temple divin s'ouvre à soi, temple dont la destination est présentée à l'esprit par de nombreuses figurines qui peuplent les voussures.

C'est le temple de l'immortalité de l'âme, qui

avant qu'on y pénètre révèle aux fidèles le but qui les appelle à la prière, et qui leur montre, dans les bas-reliefs des tympans, la vie future, le paradis des élus, l'enfer des réprouvés. Tout le portail est le plus noble poème qui ait jamais été exprimé dans la pierre ou le marbre.

Dans le temple classique, le portail ou péristyle est muet. Il n'exprime en rien la destination du temple. Bourse, palais de justice, temple, musée ou théâtre, tout a la même façade et l'on ne sait ce qu'est l'édifice qu'après y être entré. Cette différence entre accuser et ne pas accuser la destination distinguera toujours le portail du style gothique d'avec le portail du style classique.

Le portail de l'école allemande rappelle à celui qui va à la prière de l'église le passage de Jésus-Christ sur la terre. Il ne se peut imaginer un programme plus artistique et plus inspirateur; c'est ce qui fait que le portail gothique surpassera toujours l'entrée d'un monument classique. Ici c'est le temple muet qui ne transmet rien à l'esprit. Là c'est le poème sublime qui souffle aux fidèles la grandeur du dogme catholique.

Voyez la figure 4 et comparez-la aux autres, en étudiant l'ensemble de ce portail. Pour lui donner un aspect plus monumental l'école allemande a placé les voussures de plus en plus en retraite et elle rend les ébrasements vers l'extérieur de plus en

plus larges. Cette façon d'élargir les baies de portails vers l'extérieur le rend on ne peut plus monumental. En outre, le même principe procure les plus grandes facilités pour placer des piédestaux et des figurines. Il rend le parvis plus large, plus agréable et très facile aux fidèles qui sortent de l'église. C'est le portail le plus parfait et le plus noble qui ait été exécuté jusqu'ici.

*
* *

Le portail de l'école française, figures 5 et 6, offre à l'esprit la même grandeur que présente le portail allemand. Avant de franchir le parvis, on voit écrits en ronde bosse les actes mémorables du Divin Maître aussi bien que dans le portail allemand. Dès l'entrée il n'y a pas à hésiter, on sent qu'un temple divin s'ouvre à nous, aussi bien que dans le temple allemand.

Le portail français exprime aussi bien ce noble poème que l'école allemande. Ce sont les deux uniques portails qui expriment en pierre ce que les autres écoles n'ont jamais su faire, ni comprendre aussi bien, mais le portail français est parsemé de beaucoup de défauts dont le portail allemand est affranchi.

A la cathédrale de Cologne, les trois portails sont

encadrés entre les contreforts des tours A. La composition laisse voir les immenses contreforts des tours. A la cathédrale de Reims, la structure, l'ossature de l'église est cachée par les portails. C'est un grand défaut qu'on doit toujours éviter. Nous conseillons à l'élève de bien étudier, d'abord, les portails de l'école allemande, puis de les comparer à ceux de Reims et de la cathédrale d'Amiens. Quand il connaîtra les premiers, il connaîtra bien plus vite les portails de l'école française, et ceux de l'école flamboyante.

Nous ne saurions assez répéter que l'architecte ne doit jamais cacher la structure d'une cathédrale, ou d'une église. En cela encore, l'école allemande est au-dessus de l'école française. La structure des cathédrales et des églises, dont les contreforts forment les principaux membres, doit se présenter aux yeux avec la plus entière sincérité. Le portail français, au contraire, nous montre à l'évidence et dans tous ses détails que le sculpteur a sacrifié l'œuvre de l'architecte à la sienne, pour faire valoir son travail.

Dans l'école allemande les rôles sont autres, ils sont dans le vrai. L'architecte y commande au sculpteur, qui n'est que son subordonné. C'est l'architecte qui est le maître de tous les travaux, c'est lui qui ordonne et qui préside à tout, et cela se voit à tous les détails de cette école.

Il est très difficile de comprendre le portail français dans sa structure et d'y reconnaître les éléments dont il se compose. Il est inintelligible à certains endroits. Ainsi, les nervures des voussures qui descendent sur une rangée de baldaquins continus ne reposent sur rien. Il est donc nécessaire d'étudier d'abord le portail allemand, plus facile à comprendre dans sa structure, et d'apprendre ensuite les portails de l'école française et de l'école flamboyante.

*
* *

En quoi le portail de l'école flamboyante diffère-t-il de ceux des écoles française, allemande et de l'école mère gothique représentés dans le tableau comparatif ?

Le portail de l'école flamboyante, figure 7, diffère du français, de l'allemand et de celui de l'école primaire par les moulures, les ornements, le gâble et les gablets en soubassement. Il ne se voit pas de plus grande dissemblance. Il diffère encore des deux portails français et anglais *(early)* en ce qu'il laisse voir qu'il suit la filiation du portail allemand. Si l'élève relit les premières pages de ce chapitre, il apprendra sans difficulté le portail

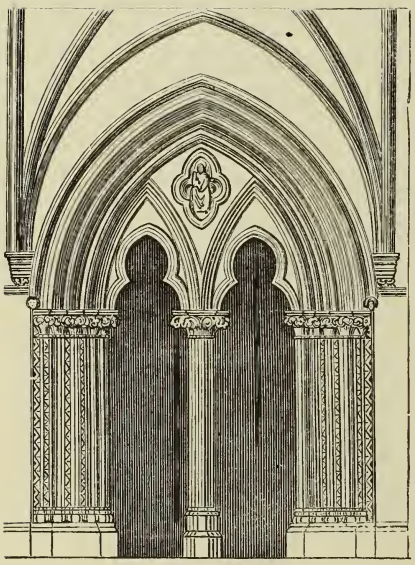


FIGURE 3. — PORTAIL DE L'ÉCOLE PRIMAIRE.
CATHÉDRALE DE LICHFIELD.

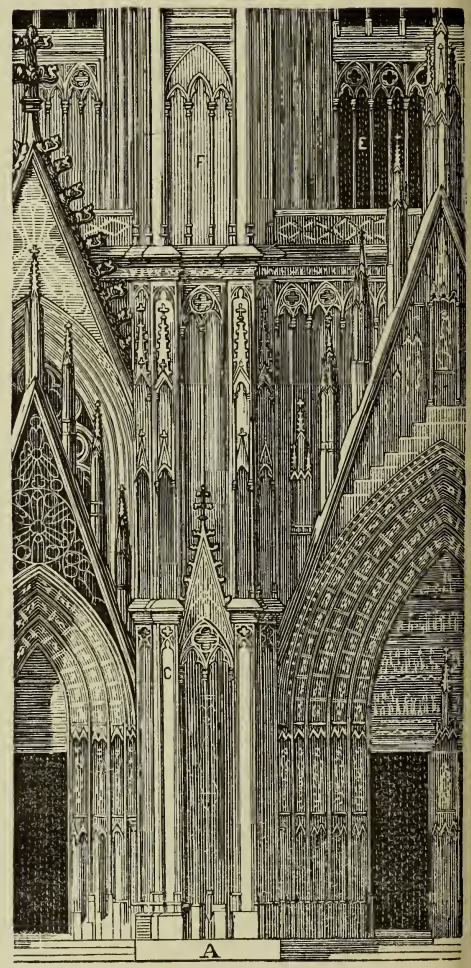


FIGURE 4. — PORTAIL DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

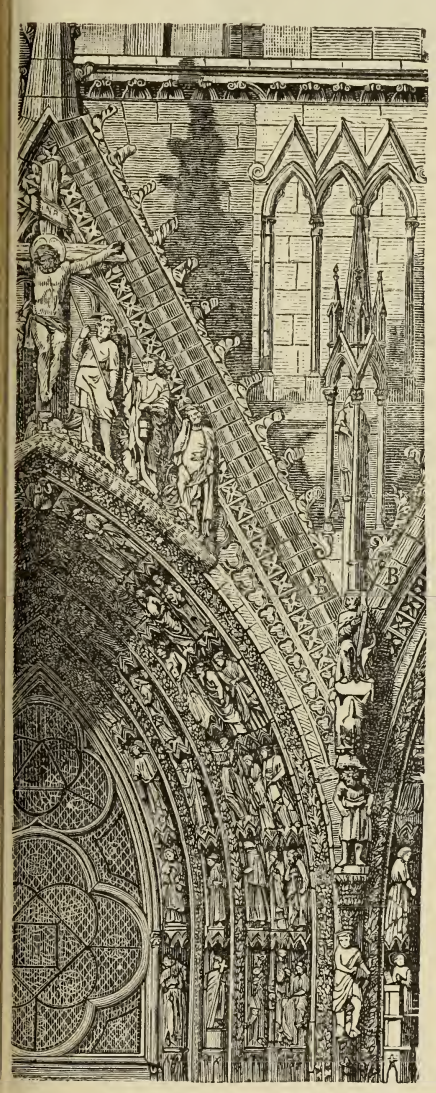


FIGURE 5. — PORTAIL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. CATHÉDRALE DE REIMS.

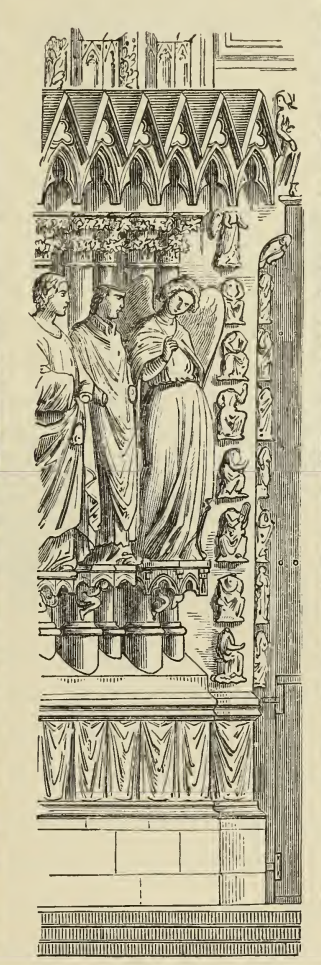


FIGURE 6. — ÉBRASEMENT DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

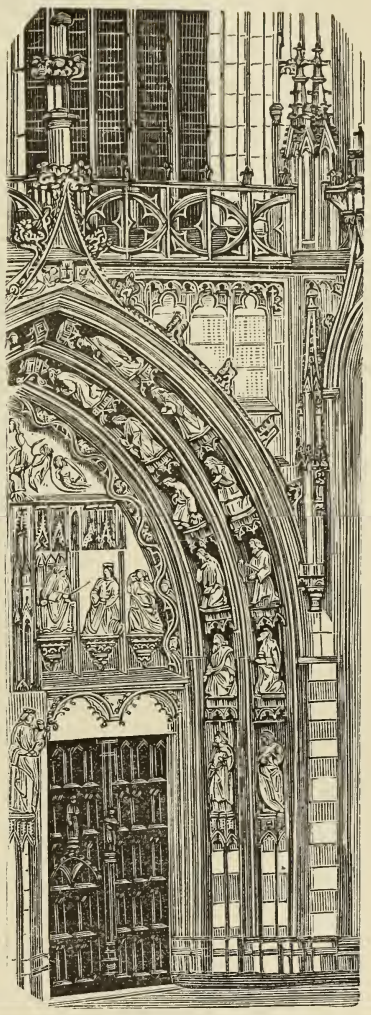


FIGURE 7. — PORTAIL DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE. SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

exécuté dans l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc, et aussi après dans les monuments belges, et il reconnaîtra que ce portail est né sur le sol belge comme tous les éléments qui constituent cette belle architecture flamboyante.

CHAPITRE XVIII

TOUR.

A l'analyse des tours de toutes les écoles gothiques on trouve que c'est un des membres indispensables d'une église. En effet, une église sans tour est un temple inachevé. La tour donne le caractère à une église comme le donjon, le pont-levis, les créneaux et les machicoulis donnent le caractère à une construction militaire. Donc, la tour est comprise parmi les éléments constitutifs des écoles gothiques nécessaires pour composer une église.

En interrogeant les tours des monuments du monde gothique on trouve que celle de la cathédrale d'Anvers surpasse toutes les autres en beauté et

en difficulté d'exécution. Et c'est grâce à l'*archéologie architecturale* que nous pouvons enseigner ce chef-d'œuvre resté inconnu à la Belgique, à la France, à l'Allemagne et au continent entier.

Les Grecs, les Romains et les artistes des différents styles gothiques ont laissé des chefs-d'œuvre de grand mérite, mais la tour de Notre-Dame d'Anvers peut être regardée comme une des merveilles des arts.

En admirant son élégance on est frappé d'étonnement ; comment un seul homme peut-il composer une œuvre si grande dont chaque détail forme une conception géniale ? Depuis la base jusqu'au faîte, la tour d'Anvers renferme autant de chefs-d'œuvre qu'un monument de grand mérite.

Le Parthénon d'Athènes est un monument de grande valeur en style classique, et la cathédrale de Cologne en style gothique ; la tour d'Anvers peut les égaler, si toutefois elle ne peut pas les surpasser en valeur artistique.

L'œuvre d'Ictinus est considérée comme une œuvre que le cœur seul a sentie et a produite ; l'œuvre de l'architecte flamand surpasse le Parthénon en plusieurs points, tant est grande la conception de l'architecte flamand.

La cathédrale de Cologne est évidemment la plus belle des cathédrales en style gothique de l'univers ; mais en l'analysant détail par détail, on

y découvre que ce monument n'a pas en lui-même autant de conceptions géniales qu'en renferme la tour d'Anvers. Le génie de l'école allemande a pour programme d'affranchir chaque détail du style roman et du style classique et de s'en affranchir au point qu'on ne saurait trouver l'origine de son école.

L'architecte flamand avait pour programme de composer une tour gothique ; non comme celle que possède la cathédrale de Cologne, ou comme celle que possèdent les cathédrales françaises ou anglaises, mais d'avoir une tour pour l'école flamboyante, et c'est ce grand programme intellectuel qui fera distinguer pour toujours l'œuvre de l'architecte flamand des œuvres d'Ictinus et de celles des artistes des autres écoles gothiques.

Ictinus, ayant pour aide Phidias, voulait rendre le Parthénon si esthétique que, si une ligne était reculée de quelque minime portion que ce fût, elle aurait rompu l'harmonie et la concordance du monument, et c'est ce qui fait la grandeur du style grec, qui excellait dans cette partie.

L'architecte flamand visait un autre but. Son esthétique avait un autre sens. Il devait premièrement composer sa tour en raisonnant en qualité d'architecte constructeur, et ensuite raisonner comme artiste. Ce double savoir réuni lui faisait créer des formes qui n'existaient pas encore. Nous

engageons le lecteur à s'appliquer aux œuvres de cette qualité de l'artiste, c'est-à-dire d'être artiste et architecte constructeur à la fois.

En Grèce, le composé des membres du temple existait. Ici, l'architecte flamand devait composer premièrement les membres qui n'existaient pas et ensuite rendre la tour architecturale.

Ainsi, quand l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Autriche élevaient leurs tours et les finissaient par une flèche, la flèche a été répétée dans toutes les écoles gothiques. L'architecte flamand a voulu travailler autrement, en dédaignant la trop facile composition d'une flèche. En s'imposant un programme si vaste, l'architecte flamand s'est trouvé devant une tâche des plus difficiles, que jamais les architectes grecs, romains ni des écoles gothiques n'ont osé s'imposer. A l'aide de ce programme intellectuel il nous a laissé un chef-d'œuvre resté unique dans le monde gothique.

Lorsque la France élevait ses tours, elle se servait des contreforts garnis de redants en talus *(sett off)*, et cela, parce qu'elle ne connaissait pas le contrefort des tours. Que fait l'architecte flamand ? Il se sert du contrefort sans fin représenté dans la figure 1. Ce contrefort a l'avantage d'aller aussi haut que les fondements

de la tour peuvent le supporter, et de diminuer au fur et à mesure que la tour s'élève.

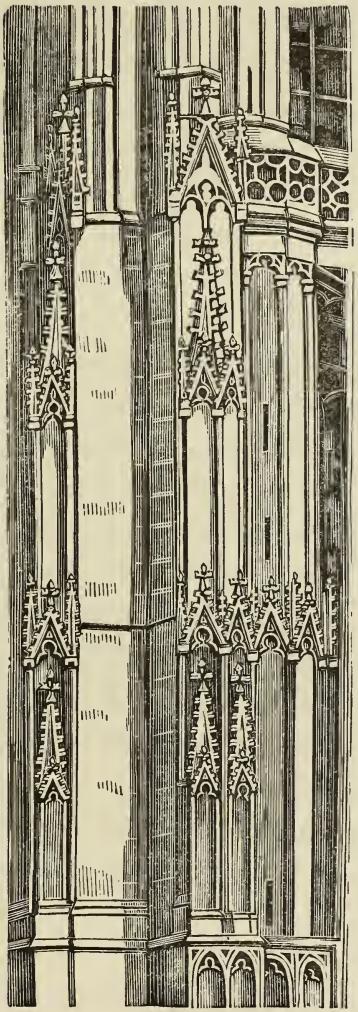


FIGURE 1. — CONTREFORT DE LA TOUR D'ANVERS.

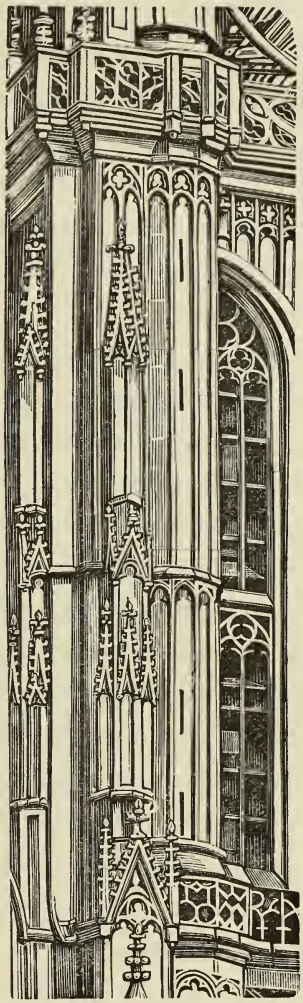


FIGURE 2. — CONTREFORT SUPÉRIEUR DE LA TOUR D'ANVERS.

La France, en élevant ses tours, employait un seul contrefort, qui devait servir à la fois à ses tours, aux bas-côtés d'une église, et aux chapelles absidales. Que fait l'architecte flamand ? Il en compose un pour élever une tour, un pour les bas-côtés d'une église, et un pour les chapelles absidales des églises sans claire-voies, et ces trois contreforts diffèrent tant l'un de l'autre que l'un ne peut servir pour l'autre; chacun a sa place à une église, qui ne peut se passer de ces trois contreforts.

Ainsi, le contrefort des tours flamboyantes ne se compose que de deux pinacles géminés, c'est-à-dire qui sont placés côte à côte (A, figure 1). Ces pinacles sont encadrés dans un panneau B, qui au même point B a un gablet servant à couronner cette partie. Un troisième pinacle, celui qui est placé en angle au point C, termine ce membre. Ce n'est autre chose qu'un pinacle très allongé dont un angle est placé en avant. Pour cacher la jonction on se sert d'un gablet B qui la masque. Sans ce gablet on aurait laissé voir un défaut.

La première partie finie, la deuxième (figure 2) vient à cheval sur celle-là, et la même composition continue; elle est répétée autant de fois qu'il est nécessaire pour élever une tour.

Au fur et à mesure qu'on avance, les anciens plaçaient les broderies et les meneaux de fenêtre,

les balustrades, afin d'éviter de revenir sur un travail si élevé. La figure 2 laisse voir les fenêtres qui, ainsi qu'on peut en juger, sont garnies de contre-lobes dans l'intrados de l'arc ogival. Ces fenêtres finies, on plaçait en même temps la balustrade entre les contreforts de la tour. Nous prions l'élève d'étudier ce placement de balustrade ; il reconnaîtra que cette partie est une partie transitionnelle, puisqu'elle butte entre les contreforts au point D et que, comme elle est placée, elle a suivi le principe de l'école allemande. Pour couper la jonction des deux parties des contreforts on a placé au même point D un gablet dont le manque aurait aussi laissé voir un défaut.

La France, l'école mère-gothique et toutes les écoles gothiques laissaient leurs tours inachevées à la hauteur des combles, vides par manque de moyens de continuer ces angles. Que fait l'architecte flamand? Il continue la tour par un deuxième étage. Au lieu de laisser exister un défaut occasionné par les quatre angles (fig. 6), il transforme les contreforts en piliers boutants et la tour, qui jusque-là était carrée, est transformée en une tour hexagonale. Nous ne pouvons pas assez engager l'élève à étudier le moyen de transformer un contrefort en pilier boutant, et cela dans le but de corriger les défauts qu'ont laissés la France, l'école mère-gothique et l'école allemande.

Ces piliers boutants faisaient créer des membres de formes qui n'existaient pas encore. C'est ici que l'architecte flamand a montré à la postérité des œuvres que nul pays n'a osé imiter.

Jusqu'au point où commence le deuxième étage, l'architecte trouvait chaque détail à sa portée dans les autres monuments. Mais, à partir du deuxième étage tout devait être créé.

Ainsi, ces piliers boutants doivent s'opposer à la pression de la tour rendue octogonale. Cette pression devait porter sur un arc-boutant; non un arc-boutant d'église, mais un arc-boutant créé pour cet usage. Le premier arc-boutant composé, il en fallait un deuxième d'une autre forme.

Que le lecteur examine cet étage et le compare avec le premier; il reconnaîtra qu'il a tous les éléments de l'école flamboyante. Le pilier boutant cité est un composé des formes flamboyantes. Le gablet des pinacles qui, dans l'étage de dessous, était encore un gablet de transition, a reçu ici des formes flamboyantes. Les fenêtres qui, dans le premier étage, étaient encore des fenêtres du premier flamboyant, sont ici transformées en des fenêtres flamboyant pur. La balustrade, qui en bas avait encore quelques formes transitionnelles, est déjà une balustrade flamboyante. Enfin l'étage entier représente l'école flamboyante, tandis que dans l'étage de dessous on trouve l'école transitionnelle flamboyante.

A gauche de la façade de la tour un escalier s'élève au fur et à mesure qu'on avance les travaux. Il doit faciliter aux ouvriers la montée et la descente pendant la construction. Nous prions l'élève d'étudier la disposition de cet escalier, qui, tel qu'il est placé, prend la moitié d'une fenêtre ; cela doit être ainsi. S'il était placé en dehors contre la façade, il serait bien plus vite usé et il rendrait la tour bien moins jolie. Du reste, cet usage a été suivi par nos maîtres dans beaucoup de monuments gothiques.

Les arcatures qui dans beaucoup de monuments ont été employées pour rendre la face d'un mur architecturale, et qui partaient quelquefois du sol ou d'un étage jusqu'à une hauteur démesurée, sont placées à la tour d'Anvers avec intelligence et art. Pour finir ce deuxième étage un arc en forme trilobée flamboyante soutient la dernière balustrade, qui est du style flamboyant tout pur et mérite d'être imitée.

En analysant la partie la plus élevée de la tour d'Anvers, on comprend que l'architecte flamand s'est trouvé devant la même tâche que l'architecte grec qui a composé le chapiteau corinthien. Le génie grec avait tiré du règne végétal une forme de volute qui soutenait le tailloir et une feuille plus grande qui supportait la volute. Ici, l'architecte flamand, sans avoir rien pour s'en inspirer, devait

songer à finir son œuvre en soutenant le couronnement par des formes que le cœur seul doit produire. Et c'est grâce à son programme intellectuel qu'il a fini une œuvre dont les siècles proclameront pour toujours les grands mérites.

Tâchons d'établir le programme intellectuel de l'auteur de la tour d'Anvers. Il est facile de voir qu'il a voulu travailler autrement que les architectes des autres écoles gothiques, en refusant l'emploi de la flèche. Pour s'en passer il a recours aux arcs-boutants et aux piliers boutants, et à l'aide de ces membres son esprit s'est livré au même travail qu'a entrepris l'auteur qui a créé le chapiteau corinthien.

L'arc-boutant dans une église doit résister à la pression des voûtes de la nef; ayant reçu cette pression il la rejette vers le premier pilier boutant qui à son tour la jette vers le contrefort, surmonté d'un pilier boutant.

Qu'a fait l'artiste flamand pour réaliser son œuvre commencée? Il dénature l'arc-boutant d'une église dont il ne pouvait pas se servir et il en enlève toute force, toute pression ; il mutile ce membre, afin de le faire servir à son dessein.

A une église, un arc-boutant représente un enchaînement de pressions collectives. Il forme

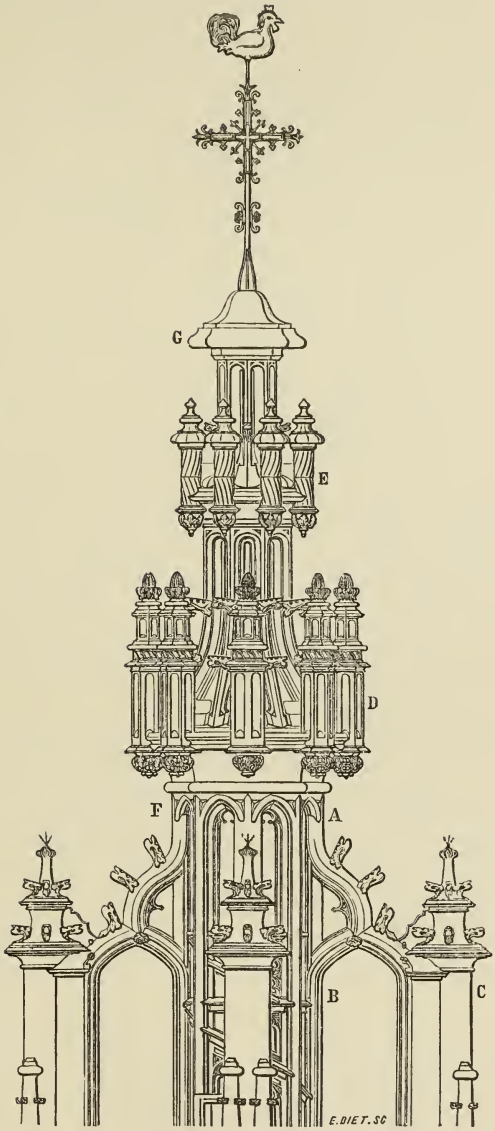


FIGURE 3. — FINAL DE LA TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS

pour ainsi dire une ancre transversale à travers l'édifice. Ce membre a sa place dans une église, puisque c'est l'église qui l'a fait naître. Mais il ne pouvait pas être employé à une tour sans avoir d'abord subi une transformation.

La figure 3 représente cet arc-boutant dénaturé, plié, lié et mené à sa place prédestinée, tout aussi bien que la volute et la feuille d'acanthe du chapiteau corinthien. Elle nous montre ce membre soutenant le composé de corbeaux D qui sans lui ne serait pas assez fort. A la place qu'il occupe l'arc ne butte pas. Le point B exigeait une résistance à opposer à la pression du milieu de la tour et sans laquelle, vu sa faiblesse, ce point ne resterait pas debout. A l'aide du pilier boutant C, ce hardi travail de génie s'élance à la grande hauteur connue et sans que les siècles lui aient fait subir la plus légère déviation.

Dans les autres écoles gothiques la flèche fut terminée par un bouquet (figure 4). Ce bouquet fut répété dans toutes les écoles gothiques. Que fait l'architecte flamand ? Il dédaigne de se servir du bouquet comme il a dédaigné l'emploi de la flèche, et il compose un couronnement qui surpasse en beauté toutes les tours des autres écoles.

Comme les pinacles en usage auraient été dangereux et mal placés à une pareille hauteur, l'artiste dénature ce membre aux points C, D et E, et il

crée un pinacle qui n'existe nulle part, mais qui est parfaitement à sa place ici.

Les pendants, aux points D et E, n'ont plus de ressemblance avec la flèche ; quelle que soit sa forme, son invention peut passer pour une grande œuvre.

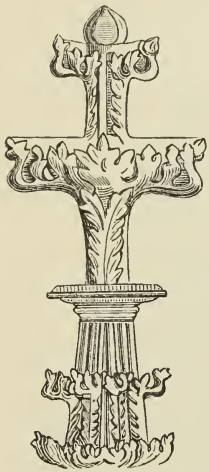


FIGURE 4. — FINAL DE LA TOUR DANS LES AUTRES ÉCOLES GOTHIQUES.

En résumé, le contrefort transformé en pilier boutant, la création de tant de membres qui n'existaient pas et les nouvelles formes données à ses idées résumées dans la tour entière est un chef-d'œuvre, comparable aux plus beaux de la Grèce et de l'école allemande, et comme il a été produit sans éléments inspirateurs, on peut regarder son invention toute intellectuelle comme une merveille de l'art.

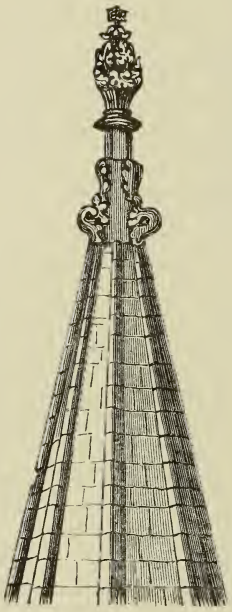


FIGURE 5. — FLÈCHE DE L'ÉCOLE PRIMAIRE CONTINENTALE.

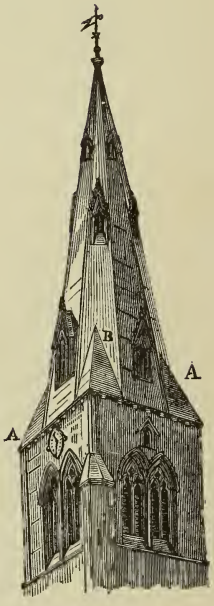


FIGURE 6. — FLÈCHE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

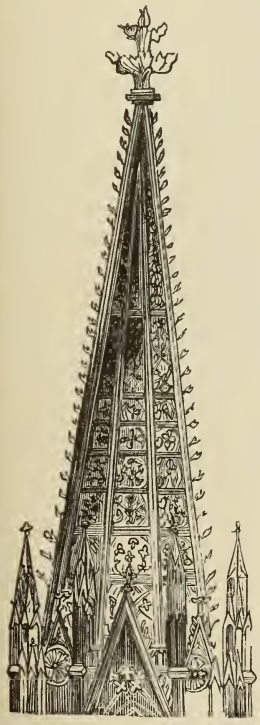


FIGURE 7. — FLÈCHE DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

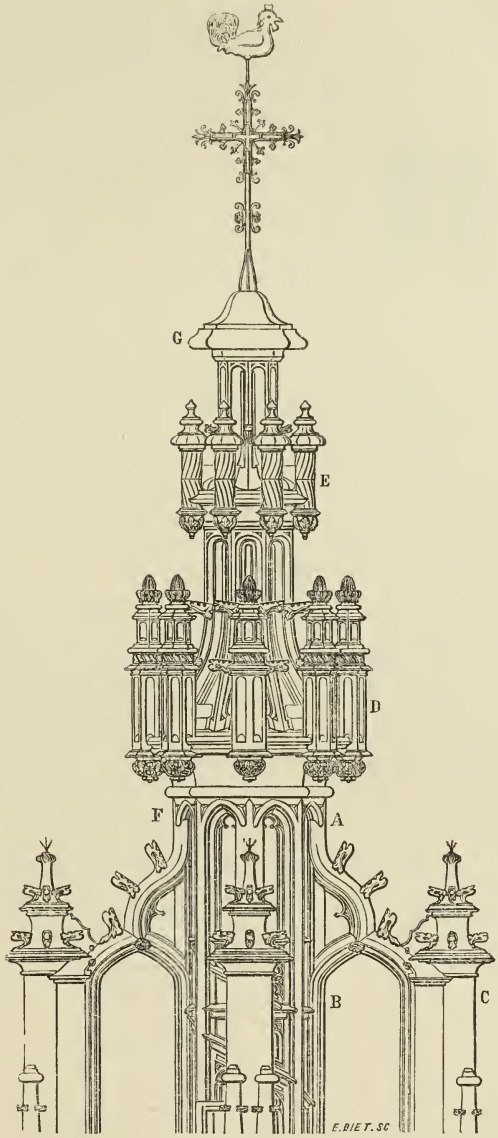


FIGURE 8. — FINAL FLAMBOYANT DE TOUR.

RÉSUMÉ COMPARATIF DES TOURS DANS LES QUATRE ÉCOLES.

L'analyse des monuments de l'école primaire anglaise fait voir que la tour de cette école diffère par plus d'un point des tours des écoles allemande, française et flamboyante. C'est cette différence que nous allons enseigner en les comparant les unes aux autres, de manière que le lecteur sache bien les distinguer.

Nous prions à ce sujet de regarder avec attention les quatre figures ci-contre, afin d'en saisir la différence et la raison d'être ; chaque ligne, si on veut l'interroger, fournira une explication. On trouvera que ces membres ont pour couronnement des flèches, sans en excepter l'école flamboyante.

Les tours dans l'école mère-gothique étaient fort peu garnies de flèches. On donnait la préférence à des créneaux, afin de pouvoir se défendre en cas de guerre.

Sur le continent ce membre a une flèche romane et l'on supprime généralement les créneaux. La raison de finir ses tours par une flèche romane s'explique. La France ignorait les secrets du style gothique et elle ne pouvait finir autrement ses tours qu'en style roman. Le gothique entrait en France en pièces et morceaux ; chaque détail restait tel sans être transformé et on ne savait le continuer. Nous engageons

l'architecte à se servir, en attendant, de la flèche représentée par la figure 6 jusqu'à ce que la France parvienne à composer une flèche pour son école. Nous ne doutons pas qu'à la longue la France aura une tour couronnée d'une flèche propre à son architecture.

La tour de l'école allemande fut terminée d'une flèche gothique et non comme la flèche de la France. Les coins de quatre angles étaient remplis par une tourelle composée de plusieurs pinacles. Il est impossible de trouver un défaut à la flèche de l'école allemande. Nous conseillons de s'en servir telle qu'elle a été exécutée à la cathédrale de Cologne.

Quant au couronnement de la tour d'Anvers, nous venons de montrer assez longuement ses dissemblances pour ne pas devoir y revenir.

CHAPITRE XIX

INSTITUTION D'UN DIPLOME DE CAPACITÉ POUR L'ARCHITECTE.

Il serait éminemment utile que l'architecte ne pût exercer sa profession s'il n'est porteur d'un brevet de capacité, comme c'est le cas pour le médecin, le pharmacien, l'avocat, etc., et il faudrait lui donner les moyens d'acquérir ses grades sans plus de difficultés que les autres docteurs obtiennent les leurs.

Mais l'institution d'un diplôme de l'espèce n'est compatible ni avec l'organisation actuelle de l'enseignement de l'architecture ni avec la confiance aveugle avec laquelle on consulte tous les faux livres qui encombrent les bibliothèques.

Ce certificat n'aura une valeur réelle que du jour où l'élève aura été initié à la science et à la pratique de l'art architectural selon les vues développées dans le huitième chapitre du tome premier de notre traité.

Instruit par des maîtres dans l'enseignement desquels il aura foi et dans une voie rationnelle dans laquelle il se sentira marcher avec fermeté, l'architecte pourra acquérir un diplôme sérieux et honorer la réputation artistique de son pays.

Il pourra aspirer aux fonctions de professeur et à celles de membre de la commission des monuments bien mieux que cette horde de littérateurs qui ont la prétention de traiter les beaux-arts alors qu'ils ne savent arrêter ni la décadence des arts, ni celle des lettres.

De quoi se mêlent donc ces messieurs des lettres qui, ne sachant plus comment rassembler des idées pour torturer l'esprit du lecteur, laissent construire des édifices qui s'écroulent sur les passants?

Mais occupons-nous de vous, cher lecteur, qu nous pardonnerez cette digression ; vous savez, d'ailleurs, aussi bien que nous où s'adressent nos reproches.

L'architecte imbu de l'enseignement dont nous préconisons le plan et le programme se rendra plus utile aux pouvoirs publics qui voudront le consulter que celui qui n'aura reçu que la déplorable instruction donnée aujourd'hui dans nos académies.

En effet, l'élève qui sort aujourd'hui de l'école ignore même la nomenclature des éléments constitutifs des architectures ; il ne connaît pas les raisons pour lesquelles chaque membre a été créé, ni son usage, ni son utilité, ni, dans certains cas, ses défauts.

En un mot, il est incapable de faire par l'*archéologie architecturale* une analyse quelconque des monuments du moyen âge.

Il ne connaît, en définitive, que le dessin des ordres romains, architecture qu'on lui enseigne par la vile méthode de l'échelle et des modules.

L'éducation actuelle de l'élève d'académie ressemble parfaitement à celle d'un coupeur d'habits; dès qu'il connaît la formule il sait combiner et, dans un autre ordre d'idées, il est aussi loin d'être un architecte savant qu'un rapin n'est un peintre, qu'un modeleur n'est un sculpteur ; enfin qu'un apothicaire n'est un chimiste.

Tel est le bagage artistique des élèves architectes de notre temps.

Il en serait bien autrement avec un enseignement conçu dans nos vues ; on formerait une pépinière d'artistes au sein de laquelle le gouvernement rechercherait ses conseillers artistiques et où les pays étrangers trouveraient des professeurs et des praticiens capables.

Au moins aurions-nous des chances de posséder

à la tête de l'administration une Commission des monuments qui connût les édifices historiques du pays.

Le talent de nos architectes sera comparable alors à celui qui a présidé à la conception des chefs-d'œuvre des grands maîtres de la peinture, et leurs monuments seront admirés comme les toiles des Rubens et des Van Dyck.

On ne s'étonne pas que la Belgique ne fournit aucun architecte capable dont on entende retentir le nom à l'étranger, car on sait que les cours d'architecture dans notre pays ne sont que des cours de dessin linéaire et que la culture intellectuelle des élèves est chose inconnue.

Mais ce dont on ne se rend pas suffisamment compte, c'est que, dans ces conditions, l'avenir de l'architecte frais émoulu de l'école réside non plus dans un talent — tout de convention — mais dans les bénéfices éventuels de la chance ou de l'intrigue !

'est ici pour nous le moment d'insister sur la nécessité de subordonner la collation du diplôme d'architecte à la connaissance approfondie de l'*archéologie monumentale*, les « humanités » des études architecturales.

On sait que les études et la science de l'homme se renforcent de plus en plus, à chaque génération,

des connaissances acquises et concentrées par les travaux de ses pères. C'est par la longue étude des « humanités » que les docteurs de toutes les sciences ont abordé leur pénible instruction et ce n'est, en définitive, que lorsqu'ils connaissent tous les travaux des anciens et des modernes sur la branche qu'ils veulent professer qu'ils sont proclamés docteurs.

Or, plus le temps s'écoule, plus, naturellement, les études deviennent fortes, longues, et plus aussi se spécialisent-elles.

Ce qui est vrai pour l'étude des sciences devrait l'être pour celle des beaux-arts, du moins en ce qui concerne l'architecture.

Mais plus durables que les livres, les monuments que nous ont laissés les maîtres passés nous offrent les moyens d'étudier sur le vif ce que nous appelons *les humanités* des beaux-arts et de nous initier par un langage en ronde bosse à l'analyse des harmonies du génie de nos ancêtres.

La Grèce de l'antiquité possédait des artistes de génie, qui ne connaissaient pas l'archéologie architecturale, parce que l'architecture proprement dite est née dans ce pays; mais nous, au contraire, nous devons faire notre éducation en étudiant leurs œuvres et celles de leurs successeurs.

Ce n'est qu'au moyen de ces analyses, faites avec autant de persistance et de minutie que celles

auxquelles on exerce les humanistes, que celui qui veut devenir un architecte sera digne de ce nom.

Il n'existe pas d'autres moyens d'études que celui-là, et, nous le répétons, elles devront devenir, avec le temps, de plus en plus étendues.

Mais comme on ignorait l'existence de cette science d'analyse à laquelle nous dédions ce traité, l'architecture est restée plongée dans un déplorable état de décadence.

C'est un vrai chaos dont chacun ne pourra sortir qu'en retrempant son éducation artistique dans le bienfaisant enseignement que nous lui proposons.

Les architectes et les artistes, en général, ne voient-ils donc pas qu'ils sont évincés des positions auxquelles ils peuvent exclusivement prétendre par ces apôtres de l'encrier, qui n'ont reçu aucune éducation artistique ou du moins qui ne sont pas artistes de profession.

Les architectes, notamment, sont cause, par leur ignorance, de ce que leur art est géré et exercé par des gens qui ne l'ont jamais cultivé.

Il serait temps que tout architecte soucieux de sa dignité personnelle déserte ces petites chapelles où fleurit l'intrigue et où ils servent de marche-pied à quelque aventurier souvent aussi ambitieux qu'incapable.

Comment s'étonner, quand on constate le marasme dans lequel se débat l'architecture, de voir que le programme pour la collation du Prix royal d'architecture est incompréhensible ?

Il nous semble même que ceux qui président, en Belgique, aux destinées de l'art, veulent paraître ignorer que notre art a besoin d'être relevé par l'étude et par l'émulation, si l'on en juge par la manière dont est formulé le programme du prochain concours royal d'architecture.

Voici, en effet, comment sont libellées les conditions de ce concours :

« Le prix à décerner en 1894 sera attribué au meilleur ouvrage sur l'architecture, et spécialement sur les constructions récentes en fer et en verre. »

Il semble, à lire ce document, qu'il n'y ait plus rien à faire pour les études d'architecture et que les encouragements qui lui étaient destinés dans la pensée royale sont mieux à leur place entre les mains d'un ingénieur-constructeur ou d'un fondeur de talent, qu'entre celles d'un architecte.

Nous ne pensons certainement pas qu'il ne faut pas encourager l'industrie nationale, surtout dans ses manifestations artistiques, mais nous ne signalons ce projet de faire concourir la construction métallique sur le même pied que l'architecture

pure que comme la preuve la plus évidente de l'idée déplorablement fausse que les pouvoirs publics se font des arts et des artistes.

Nous ne prétendons pas être prophète, mais nous gageons que l'édifice en fer qui aura certainement la palme est construit quelque part en Belgique, s'il n'est déjà à moitié rouillé.

Les cathédrales gothiques sont construites en pierres et couvertes d'une charpente en fer et en bois.

Viendra-t-il jamais à la pensée de quelqu'un de prétendre que l'architecture de ces cathédrales consiste dans l'emploi de la pierre, du fer et du bois ?

Et pourtant, c'est ce qu'on demande pour le concours.

Une construction en fer est élevée. Faisons d'abord remarquer qu'un ingénieur s'en acquittera aussi bien et souvent mieux qu'un architecte. Quels seront les points à examiner? Les calculs ont-ils été convenablement faits, afin d'éviter tout désastre produit par la dilatation ou le rétrécissement? Ce n'est qu'en second lieu qu'on examinera si les proportions sont harmonieuses.

Et les constructions en verre? Qu'est-ce que cela pourrait bien être? Nous ne voyons que les serres qui rentrent dans cette catégorie. Là encore, y a-t-il un style, une architecture, et un fondeur ou un

dessinateur ne pourra-t-il pas arriver à un aussi bon résultat qu'un architecte ? Ce qui prouve qu'il n'y a pas d'architecture dans ces travaux.

Les études des sociétés artistiques au sujet de l'architecture ne sont pas non plus de nature à donner à l'étranger une grande opinion de notre intelligence en la matière.

On sait que la Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie organise annuellement un Congrès. Il suffit de lire ses programmes pour voir qu'on y confond constamment les questions d'histoire et d'architecture ; cette Société en est arrivée à sa septième session annuelle sans qu'aucune question d'archéologie architecturale ait figuré dans ses ordres du jour ou ait même été discutée incidemment.

Nous pourrions en dire encore beaucoup pour prouver que l'architecture est abandonnée aux élucubrations de littérateurs qui, à la faveur du désordre qu'ils entretiennent, enlèvent, au détriment des artistes, les places et les subsides du gouvernement.

Quelques faits, entre autres, montrent que les artistes officiels écartent systématiquement tout ce qui peut tendre à enrayer la décadence de l'architecture. Cela suffira pour démontrer en dernière

analyse que tant que durera cette situation on ne pourra pas songer à créer en Belgique un diplôme de capacité pour la profession d'architecte.

En 1867, lors du Congrès archéologique international d'Anvers, nous étions le seul Belge pour soutenir au sein de la section archéologique, et ce pendant dix jours, le rôle et la réputation artistique du pays.

On discutait, de par l'ordre du jour, la valeur des théories de Viollet-le-Duc.

Nous réfutâmes péremptoirement toutes les assertions de cet auteur et nous obtînmes le succès qui accueille généralement l'exposition de la vérité appuyée de preuves.

Nous faisions ainsi ressortir à cette époque déjà l'inanité des doctrines de Viollet-le-Duc et nous faisions pressentir l'influence funeste qu'elles exerceraient sur l'architecture si on continuait à les professer. Les académies officielles belges, cependant, se basèrent sur cet enseignement.

En 1885, après avoir achevé l'élaboration du présent traité, nous soumîmes au Congrès d'Anvers le questionnaire ci-dessous :

1.

Certains temples monolithes des Indes (crooked and waggon tempels) et les temples doriques grecs ont emprunté leurs formes aux constructions en

bois. Discuter à quoi il faut attribuer que la plus belle des architectures est née des constructions en bois, tandis que les Indous sont restés dans l'enfance de l'art.

2.

Il se trouvait une colonne en bois de chêne, dans le temple de Junon, à Olympie, parmi la colonnade en marbre, laquelle colonne Pausanias a vue. Quelle forme pouvait avoir cette colonne, qui sans aucun doute appartenait au dorique primitif né des temples en bois?

3.

Quelle modification a subie le temple dorique grec au moment où le temple en bois a été remplacé par celui en marbre, grâce au perfectionnement des outils en fer?

4.

Le chapiteau corinthien a-t-il pris naissance dans le temple de Phigolie bâti par Ictinus vers la CXXXV^e^ Olympiade? Discuter son progrès ascendant et le moment où il a acquis sa plus haute perfection.

5.

Le temple dorique grec n'a pas de base à ses colonnes. La colonne du dorique romain en est

garnie. Expliquer l'utilité de l'absence ou de la présence de cette base.

6.

Puisque les Flamands prétendent posséder une architecture, discuter en quoi consistent les éléments constitutifs qui la composent.

7.

Aujourd'hui l'élève sort des Académies officielles sans être capable de distinguer les différents styles dont les monuments se composent. Quelle est la cause de cette ignorance?

8.

Le Continent possède différents styles restés inachevés ou incomplets, tels que le style flamand, le rocaille, etc. Ne serait-il pas à désirer que les pays qui possèdent des fragments de ces styles en fassent dresser un programme qui continuerait et ferait progresser l'œuvre du génie créateur primitif?

9.

Quelle différence existe-t-il entre faire une histoire et faire une archéologie sur les monuments d'un pays? Discuter quels sont les ouvrages qui ont fait l'un et l'autre.

10.

Les portails de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris, ceux des cathédrales de Reims, d'Amiens et de Chartres sont dits être du style gothique. Est-ce exact?

11.

Il y a quelques années qu'une polémique s'est engagée au sujet de la tour bleue à Anvers et un architecte-archéologue en concluait qu'il n'existe pas d'architecture militaire. M. Viollet-le-Duc, pris comme arbitre, a soutenu le contraire. Y a-t-il des éléments constitutifs qui pourraient former une architecture militaire ?

12.

On prétend que Sainte-Gudule, l'Hôtel de ville de Bruxelles et beaucoup d'autres monuments belges sont mal restaurés et dénaturés. D'après les archéologues ils sont désormais incapables de servir à l'enseignement de l'archéologie. Est-ce exact?

13.

Le chœur de Sainte-Gudule à Bruxelles, celui de la cathédrale de Tournai, de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris et ceux de beaucoup d'autres édifices sont-ils des monuments de transition? Discuter ce point par une analyse sur ces monuments.

14.

De quels styles se composent les monuments, prétendus gothiques, de la France, élevés aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles? Discuter par l'analyse archéologique les parties se composant de roman, de gothique ou d'école française.

15.

Quel style est dérivé du roman français et lequel du roman anglais?

16.

De quel style serait issue l'architecture de la cathédrale de Cologne?

17.

De quel style serait issu le flamboyant? Cette belle architecture a-t-elle pris naissance en Belgique? Discuter à ce sujet l'opinion de M. Colfs.

18.

Le XIIIe siècle a fait éclore trois styles restés confondus l'un parmi l'autre. Discuter leur origine.

19.

En 1868 la Belgique réunissait un Congrès artistique à Bruxelles pour discuter s'il n'y aurait pas d'utilité à établir une Académie supérieure où

l'élève-architecte trouverait le moyen d'achever ses études. Le Congrès n'ayant pas su composer alors un programme académique, ne serait-il pas utile aujourd'hui que le Congrès archéologique d'Anvers donnât satisfaction à cette nécessité? Discuter à ce sujet si le 8e chapitre du tome I de l'ouvrage de M. Colfs pourrait servir de programme pour l'enseignement académique.

20.

On ne possède que l'histoire des monuments du Continent, qui en explique la date et les faits, mais non les différents styles. Ne serait-il pas nécessaire que chaque pays fasse faire sur ses édifices une archéologie qui classe en éléments constitutifs ses différentes écoles pour les enseigner ensuite aux Académies ?

21.

Comme les styles gothiques se trouvent en fragments disséminés dans différents pays et sur différents monuments, les grands frais de voyages empêchent l'élève de faire ses études sur les monuments originaux. Discuter l'utilité de la création dans chaque pays d'un musée qui permettrait au professeur de donner son cours sans déplacement.

On ne souffle mot de cette initiative. On a mis le questionnaire dans le compte rendu du Congrès,

mais on ne voulut même pas le discuter, de peur, sans doute, de montrer au public que l'on ne connaissait rien de l'archéologie architecturale.

La même chose se passa aux Congrès ultérieurs auxquels nous soumîmes le deuxième questionnaire et notamment au Congrès de Bruxelles de 1881, où nous proposâmes les questions suivantes :

1.

Le classement des écoles des monuments gothiques tel qu'il est fait dans l'ouvrage de M. Colfs : *La filiation généalogique de toutes les écoles gothiques* est-il exact?

2.

Est-il vrai que les architectures des monuments du moyen âge étaient confondues pêle-mêle avant l'apparition de ce traité ?

3.

Quelle différence y a-t-il entre faire une histoire sur des monuments commencés à différentes époques et en différents styles et en faire l'analyse archéologique ?

4.

Ne serait-il pas à désirer que les provinces belges fassent faire immédiatement l'*analyse*

archéologique architecturale de leurs monuments, afin que les œuvres de nos pères puissent nous servir de modèles académiques ?

5.

Est-il vrai que c'est l'*analyse archéologique architecturale* qui doit préparer à l'architecte l'étude des architectures des monuments du moyen âge plutôt que l'histoire ?

6.

Dans la 2e page de son prospectus, M. Colfs représente trois figures que M. Viollet-le-Duc range dans le gothique, tandis que l'auteur les présente pour des figures d'une école spéciale créée par le génie français. Qui est dans le vrai ?

On en est arrivé aujourd'hui au 7e Congrès sans qu'aucune des questions posées ait été discutée. A quoi attribuer ce mutisme de la part de gens qui ne demandent pas mieux que de faire montre à toute occasion de quelques connaissances d'emprunt, si ce n'est à l'ignorance profonde dans laquelle on veut rester ou au parti pris de laisser la vérité méconnue ?

Pour sortir du marasme et de cette coupable indifférence on devrait, une bonne fois, organiser de nombreux et sérieux concours portant sur la matière. Les architectes consciencieux pourraient se remettre à l'étude, et l'émulation produirait une nouvelle génération de professeurs instruits.

On devrait, à notre sens, instituer un grand prix qui serait périodiquement décerné à celui qui ferait preuve de capacité et posséderait le mieux les enseignements de la nouvelle école.

Les places de professeur d'architecture gothique pourraient également être données par la voie du concours aux plus méritants des candidats.

Les concurrents pourraient être utilement interrogés d'après un questionnaire formulé comme celui que nous avons inséré plus haut.

Notre table des matières a du reste été conçue dans le but de constituer un vaste et complet formulaire de questions par lesquelles on pourrait s'assurer que les candidats possèdent d'une manière approfondie les connaissances requises pour former un architecte capable.

En faisant appel aux conceptions artistiques et personnelles des élèves on mettra en lumière les vocations réelles et les aptitudes exceptionnelles qui restent ignorées aujourd'hui dans la masse des étudiants, parce que l'on ignore cette partie si inté-

ressante de l'enseignement à laquelle est dédié notre traité.

Après avoir étudié durant quelques années notre cours, l'élève architecte, au sortir de l'Académie, trouvera des encouragements auprès des pouvoirs publics.

Il trouvera alors dans la vie civile une position en rapport avec ses talents et il pourra faire dignement son entrée dans le monde artistique.

L'État alors, au lieu de mettre l'administration des beaux-arts entre les mains de personnes qui ne connaissent que superficiellement les arts, confiera le sort et l'avenir des jeunes architectes à des Mécènes compétents qui auront puisé leurs connaissances dans la saine pratique des enseignements.

Les Académies ne seront plus des impasses servant à donner à des camarades de fallacieux titres à des emplois officiels et à de larges prébendes, car aucun professeur d'architecture ne pourrait être admis sans qu'il fût porteur d'un diplôme brillamment acquis.

Cette réforme de l'enseignement de l'architecture ferait la gloire du pays, car les nations étrangères s'adresseraient à nous pour avoir des professeurs de talent.

Il est vrai de dire aussi que la nouvelle école ne ressemblera plus à l'ancienne. En effet, le cours

d'ordres romains qui est enseigné aux élèves, à l'aide d'échelles et de formules mécaniques, tout comme on enseignerait à un apprenti sculpteur la manière de façonner un moule, ce cours, disons-nous, n'existerait plus, ou du moins serait-il donné dans le sens des vues que nous avons préconisées. D'autre part, on ne décernerait plus un prix dit « de Rome » pour permettre à l'élève d'aller contempler les restes d'une architecture qui a vécu ; mais on instituerait, en lieu et place, une bourse de voyage qui lui permettrait d'étudier l'architecture nationale et celle des monuments du moyen âge.

L'architecte qui possédera alors les méthodes de l'*analyse archéologique architecturale* sera devenu capable d'analyser les architectures incomplètes que le génie créateur du moyen âge nous a laissées; il pourra, en s'inspirant de l'esprit de l'artiste disparu, coordonner ces éléments épars qu'il aura devant lui, et synthétiser, sans emprunt étranger, le style conçu par le maître. Il constituera avec plus ou moins de bonheur, suivant son talent, l'architecture propre à chaque époque, à chaque style, à chaque maître, à chaque nation, œuvre grandiose qu'une génération d'hommes ne parviendrait pas à achever, tant est vaste et riche en découvertes d'un irrésistible attrait cette science analytique.

Le rocaille et la renaissance, comme tant d'autres conceptions de nos ancêtres qui n'ont pu être

connues parce qu'elles n'ont jamais été analysées, seront relevés des édifices et enseignés à nouveau sur un tout autre plan que celui qui est adopté aujourd'hui.

Enfin, l'élève sentira naître et se fortifier ses progrès dans un enseignement dans lequel il aura la foi que donnent le raisonnement et la logique; il se sentira fort, et quand il sortira de l'école il connaîtra au moins les architectures de son pays.

Dans les Congrès il saura discuter les questions archéologiques figurant aux programmes et il sera de force à soutenir ses opinions, car il connaîtra cette langue en ronde bosse à laquelle nous avons si souvent fait allusion dans notre livre sous le nom d'Archéologie architecturale.

L'alphabet et la grammaire de ce langage se trouvent dans les pierres des monuments historiques et les littérateurs qui pérorent sur l'architecture, dans les Congrès et ailleurs, n'en connaissent rien.

Aussi la présence d'un architecte dressé d'après la nouvelle école et non d'après celle des ordres romains changera-t-elle les conversations des Congrès en des discussions que la vraie science fécondera, à l'exemple des Congrès si fructueux sur d'autres matières. Aidé de ses élèves, le professeur d'archéologie confondra ces pseudo-artistes qui déshonorent les beaux-arts.

Nous sommes convaincu qu'aussi longtemps que l'élève architecte n'aura pas reçu son éducation artistique dans les vues du programme que nous avons tracé dans le tome Ier de ce traité, la création d'un diplôme d'architecte sera chose illusoire.

C'est ici le moment pour nous d'émettre le vœu que les lecteurs sérieux qui voudront s'initier aux procédés d'analyse archéologique que nous préconisons et entreprendre la restauration des études architecturales sérieuses se concertent avec nous en vue d'organiser durant la belle saison des excursions au cours desquelles nous disséquerions sur place les styles des monuments de notre pays, qui à eux seuls suffisent amplement aux études d'application complète de notre traité, puisque la Belgique a le rare bonheur de posséder dans ses monuments tous les éléments de l'école-mère gothique, de la branche continentale, de même que l'architecture flamboyante, qui est née exclusivement dans les nombreux édifices civils et religieux qui couvrent notre sol.

Au point de vue de notre enseignement cette circonstance est heureuse, car l'initiation de toute notre réforme artistique pourra se borner, d'une manière pratique, à l'examen sur place de nos monuments. Quand l'architecte aura appris avec nous à analyser, comparer et synthétiser les éléments de l'école primaire et ensuite les écoles qui

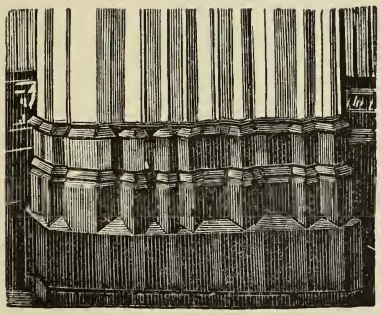
en sont issues, telles que l'école flamboyante, notre architecture nationale, il pourra aisément procéder avec la même méthode pour toutes les autres écoles d'architecture qu'il lui plaira d'étudier et d'approfondir.

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS

DE

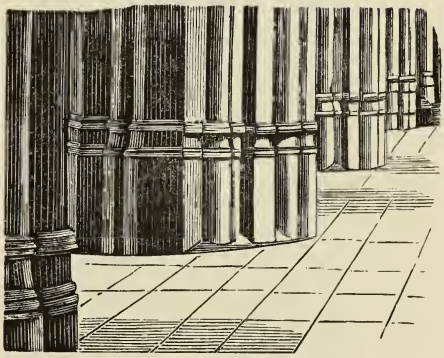
L'ÉCOLE FLAMBOYANTE NÉE DANS LES ÉGLISES BELGES.

BASES DE PILIERS.

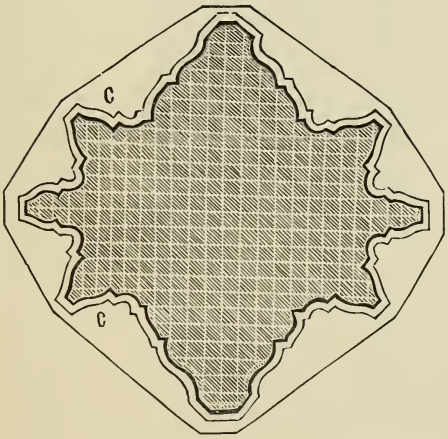


ÉLÉVATION.

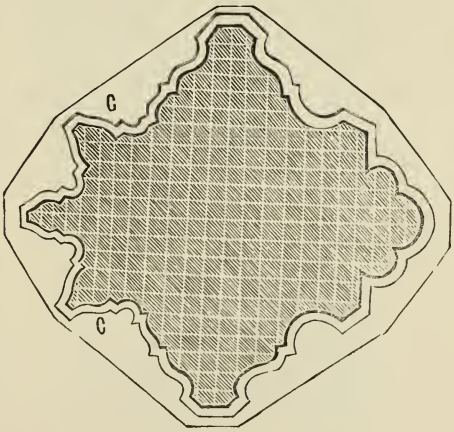
SOUBASSEMENT.



ÉLÉVATION DU PILIER.

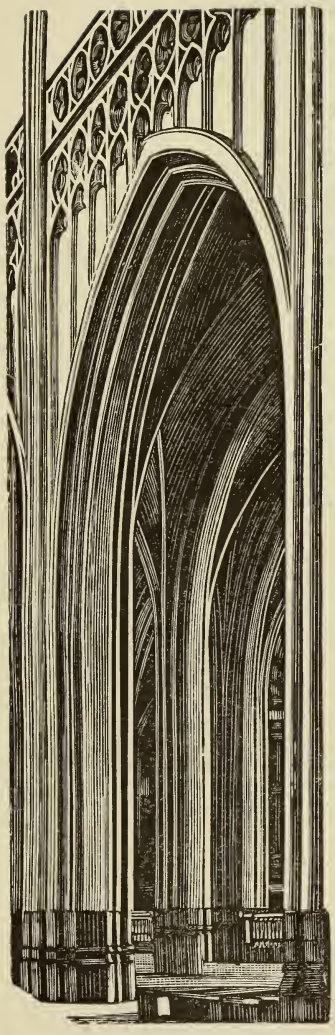


PLAN DU PETIT PILIER.
CATHÉDRALE D'ANVERS.

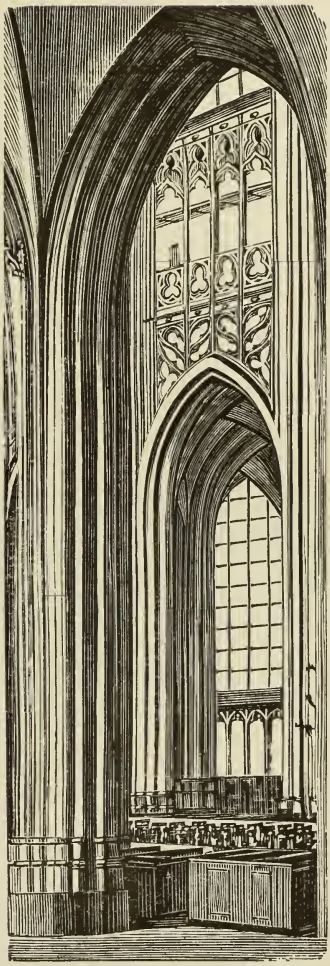


PLAN DU PILIER DE LA GRANDE NEF.
CATHÉDRALE D'ANVERS.

PILIER.

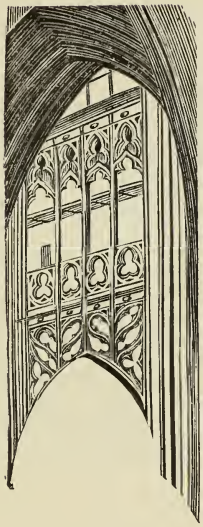


PILIER DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

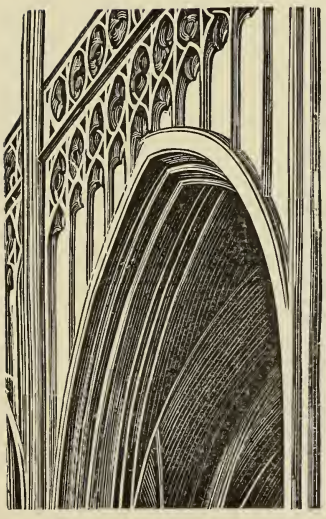


PILIER DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

ARC OGIVAL ET TRIFORIUM.



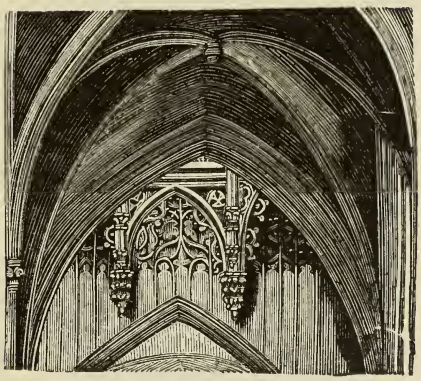
TRIFORIUM DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.



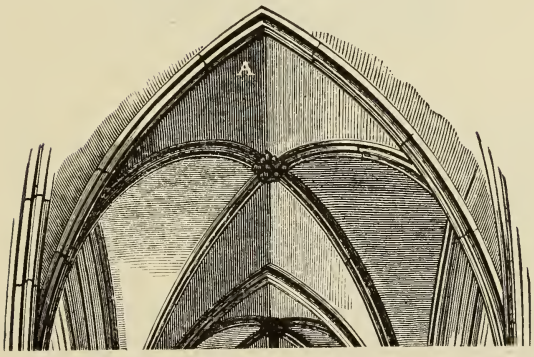
ARC OGIVAL DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

ARC OGIVAL DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

CLAIRE-VOIE ET VOUTES.

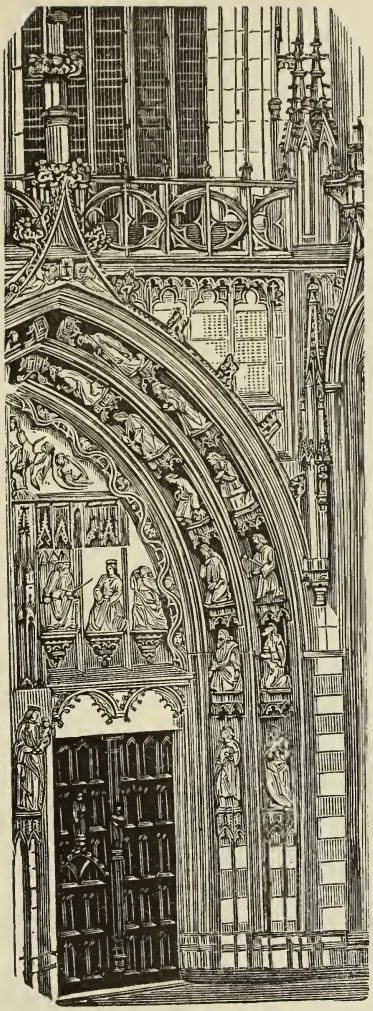


CLAIRE-VOIE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

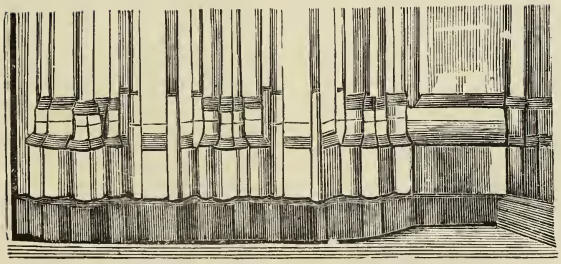


VOUTE DE LA CLAIRE-VOIE.

PORTAIL.



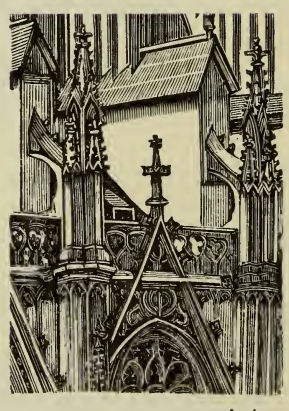
PORTAIL DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.



SOUBASSEMENT DE PORTAIL DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

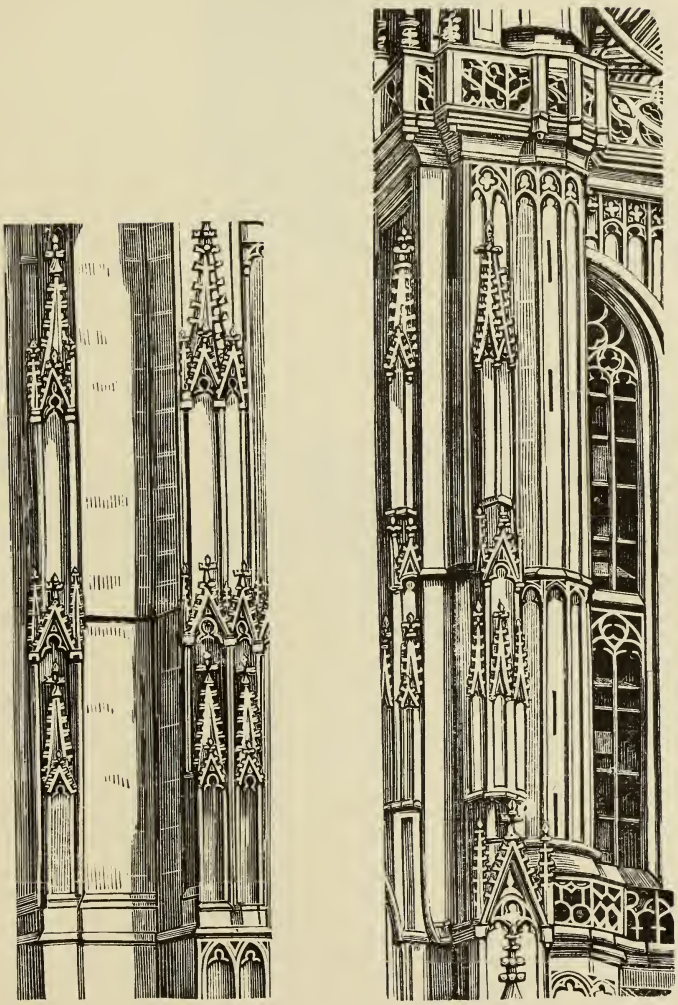
CONTREFORTS.

CONTREFORT
DES CHAPELLES ABSIDALES.



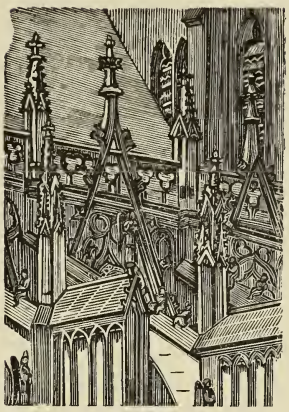
CONTREFORT DES BAS-CÔTÉS
DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

CONTREFORTS.

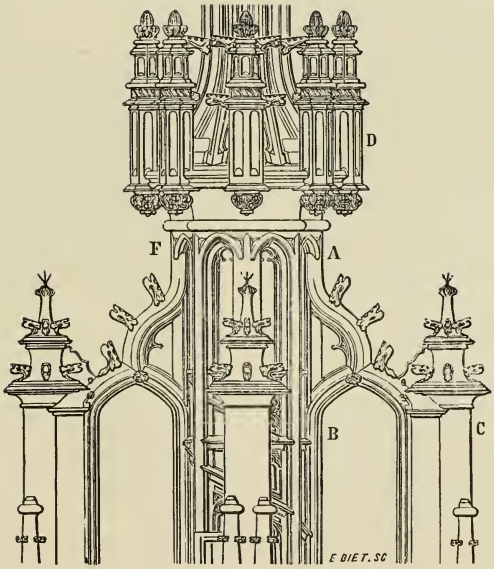


CONTREFORT FLAMBOYANT DES TOURS DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

ARC-BOUTANT.

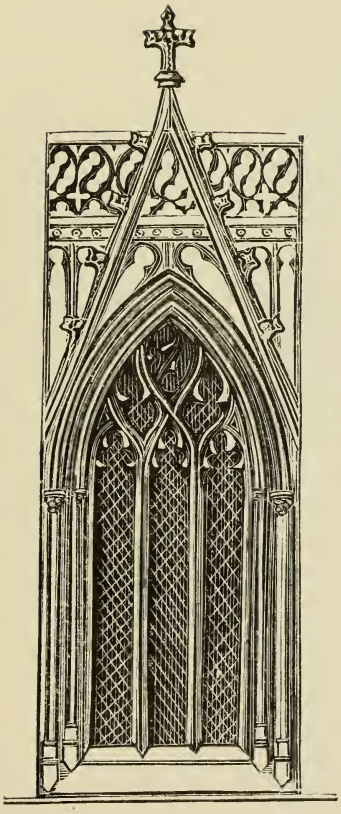


ARC-BOUTANT DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

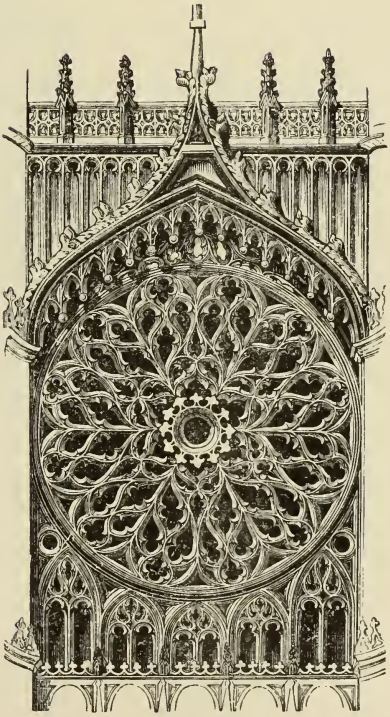


ARC-BOUTANT DE LA TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

FENÊTRE ET ROSACE.

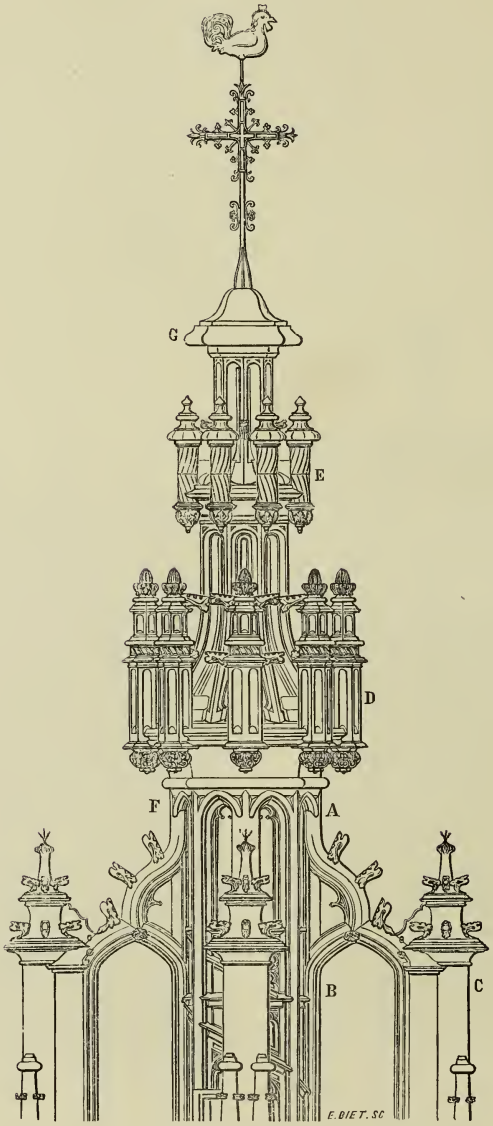


FENÊTRE DE SAINT-JEAN,
A BOIS-LE-DUC.



ROSACE DE LA CATHÉDRALE
DE BEAUVAIS.

TOUR DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE.



CATHÉDRALE D'ANVERS.

ANALYSES ARCHÉOLOGIQUES

DES

PRINCIPAUX MONUMENTS DU MOYEN AGE

DÉFINITION

DE

L'ANALYSE ARCHÉOLOGIQUE ARCHITECTURALE.

Les monuments ayant été construits à des époques diverses contiennent différents styles appartenant chacun à une école *propre*. Aussi l'archéologie architecturale est-elle, d'une part, la science qui consiste à décomposer les styles de ces architectures et, d'autre part, l'art de les classer en écoles qui puissent être enseignées chacune séparément aux académies.

Cette science fait jaillir les différents styles des monuments d'une manière si exacte et si précise

qu'aucun doute n'est possible ; elle permet de reconnaître jusqu'à quel point une architecture est devenue complète et les emprunts qu'elle a pu faire à des monuments étrangers.

Elle fait connaître les éléments qui constituent une architecture et elle nous apprend, dès le principe, que les éléments constitutifs pour élever des églises diffèrent de ceux des édifices civils.

Avec son aide, l'archéologue peut pénétrer dans les recoins les plus obscurs d'une cathédrale et se familiariser d'une façon si intime avec toutes ses parties qu'il lui semble qu'il pourrait se mettre en lieu et place du moine qui a ordonnancé le monument, et du maître et du sculpteur qui l'ont exécuté.

L'analyse archéologique, comme un flambeau, éclaire les détails les plus infimes d'un monument, et les renseignements qu'elle fournit sont plus précis que ne le sera jamais l'histoire. Elle permet de scruter tous les détails, de les anatomiser, de démêler leur origine scolaire et de reconstituer ensuite les différentes écoles qui ont créé l'édifice.

L'analyse archéologique architecturale d'un monument est un travail qui consiste d'abord à en relever exactement et minutieusement tous les éléments. Si on procède ensuite à une confrontation rigoureuse entre chaque détail au point de vue de leur origine scolaire et de l'idée qui a présidé à leurs agencements, on aura accompli la seconde

partie de l'analyse archéologique : il ne restera qu'à reconstituer les écoles complètes ou incomplètes que contient le monument.

Le travail de ce genre n'est autre chose qu'un *précis du génie créateur* de l'édifice que l'on analyse et c'est une œuvre à laquelle l'imagination ne prend aucune part, puisqu'elle ne peut contenir autre chose que ce que contient le monument lui-même.

En un mot, l'analyse a pour objet la classification des idées de plusieurs générations, idées qui sont nécessairement éparses dans les monuments et dans le pays ; aussi, le travail qu'elle fournira représentera-t-il toute une suite d'édifices et de fragments extraits de ceux-ci, suivant l'époque et le style propre à chacun d'eux.

On conçoit dès lors qu'aussi longtemps que les monuments historiques n'auront pas été étudiés par la voie analytique qui vient d'être décrite, ils ne pourront pas servir de guide à l'artiste. Ils seront pour lui les témoins muets et impénétrables d'un art éteint ; au lieu de lui être utiles ils ne pourront que nuire à son inspiration.

A part les livres traitant des écoles dites « classiques » — qui ne sont comparables qu'à des jeux de patience — les ouvrages d'architecture existant aujourd'hui ne disent pas la vérité. Comme ils n'ont pas été écrits à la vive et puissante lueur de l'ana-

lyse logique que nous préconisons, comme l'histoire même leur est étrangère, les démonstrations qu'ils contiennent ne reposent que sur des hypothèses.

Au lieu d'aller au pied des monuments on a trouvé plus facile de compiler des livres et d'écrire des descriptions fantaisistes, véritable amalgame d'idées préconçues que la seule préoccupation de l'auteur a cru devoir rendre littéraires.

Avant l'apparition de la *Filiation généalogique de toutes les écoles gothiques*, on ne consultait sur le continent que des ouvrages écrits tout d'une pièce à l'aide d'emprunts faits aux ouvrages anglais.

Ces emprunts, plus funestes pour l'art que l'imagination la plus déréglée elle-même, ont tellement embrouillé les études que depuis lors on a considéré le style roman comme étant le style gothique et réciproquement.

La confusion est devenue telle qu'aucun auteur français, y compris Viollet-le-Duc, n'a su découvrir ni même soupçonner l'existence dans les monuments de son propre pays des éléments constitutifs d'une *école française*, et ce qui le prouve, c'est qu'ils ont toujours considéré comme du style gothique, les portails et quantité d'autres détails — purement romano-gothiques — des cathédrales de Paris, Reims, Amiens, Chartres, etc.

Il suffit de comparer les monuments de la France à ceux de l'Allemagne pour voir combien

l'école française diffère beaucoup de l'école allemande.

La base de l'école allemande représentée par la figure 1 ressemble-t-elle à la base de l'école française représentée à la figure 2 ? Non, sous aucun rapport.

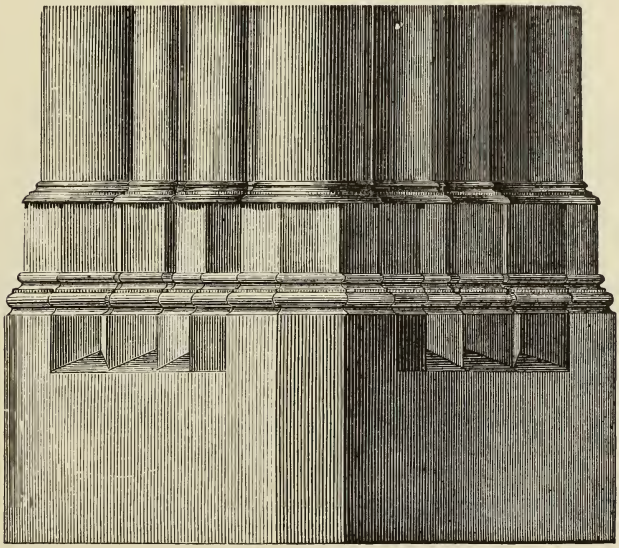


FIGURE 1. — BASE DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

La figure 3 représente un arc-boutant de la cathédrale de Reims, détail qui est considéré comme appartenant au style gothique. Analysons cette figure et nous verrons rapidement combien est grande l'erreur dans laquelle on persiste à vouloir rester.

La partie A du pilier-boutant n'est qu'un piédestal surmonté d'une corniche classique et qui, pour être gothique, eût dû avoir un gablet.

Le piédestal à jour B pèche par le même défaut, en ce sens qu'il n'est pas non plus couronné d'un gablet qui coupe la ligne horizontale de la corniche.

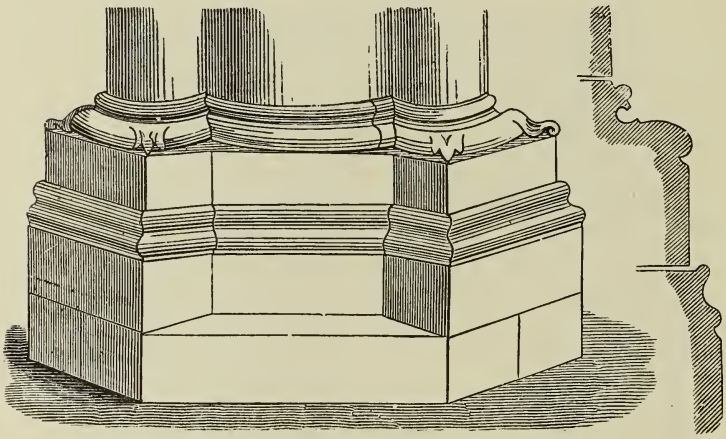


FIGURE 2. — BASE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

La lettre C montre une flèche qui est romane à raison de la manière dont les coins des angles sont garnis.

On a bien garni ces angles de crochets, mais ce n'est pas la présence de ce détail, qui est loin d'être gothique, qui permet de donner à cette flèche le caractère gothique.

Enfin dans son ensemble on peut dire que c'est un arc-boutant roman habillé, en quelque sorte, en gothique.

Il est donc permis de dire que c'est parce que la France n'a jamais su analyser archéologiquement ses monuments qu'elle ignore jusqu'à l'existence d'une école qui lui est essentiellement

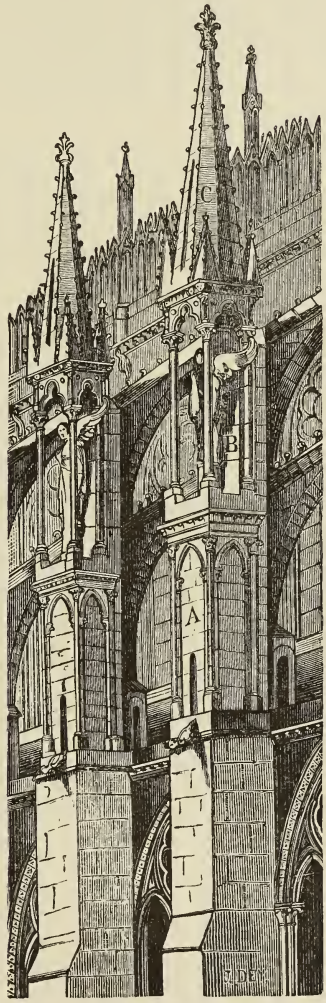


FIGURE 3. — ARC-BOUTANT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

particulière. Il résulte aussi de ce qui vient d'être exposé que les livres traitant de l'architecture gothique doivent être revisés et que l'enseignement de cet art doit être basé sur l'analyse monumentale.

Tant que les architectures des monuments ne seront pas classées en écoles — travail que l'analyse seule peut établir, — l'enseignement du gothique sera chose impossible.

Il peut exister des ouvrages sur les monuments, mais ce ne sont que des monographies, des descriptions fantaisistes, enfin un vrai bavardage littéraire.

En effet, les œuvres des adeptes du style ogival ne contiennent pas la moindre analyse architecturale, et c'est pourquoi les monuments historiques, tels qu'ils ont été construits il y a plusieurs siècles, n'ont rien enseigné aux générations qui les ont pourtant unanimement admirés et conservés. Comme ils n'ont pas eu cette révélation que fournit l'analyse telle que nous l'entendons, ils ne pouvaient pas se pénétrer des idées qui ont fait vibrer le génie créateur de tant de générations d'artistes qui ont collaboré à l'édification d'un monument, et jusqu'à ce jour les beaux édifices resplendissants de grâce et de beauté sont restés muets devant l'artiste comme le sont restées pendant si longtemps les inscriptions énigmatiques des monuments de l'Égypte et de l'Assyrie avant que Champollion nous eût fait connaître le secret de ces langues antiques.

Il y a une autre considération que nous devons présenter au lecteur.

La décadence dans laquelle nous pataugeons depuis si longtemps, et dans laquelle nous nous embourbons de plus en plus, nous a dotés de plusieurs architectures, incomplètes ou inachevées, et ici encore, il entre dans le rôle de l'archéologie de les remettre sur un plan nouveau afin de pouvoir les étudier et les enseigner.

Enfin l'analyse, la déduction raisonnée et logique, fait jaillir des monuments la vérité sur tout ce qu'elle porte et c'est un livre conçu dans ce sens qui peut jeter les bases de la connaissance du style gothique et en diriger l'enseignement. Il indique les lois de la construction de ces beaux monuments qui frappent d'admiration les moins connaisseurs, et sans un traité de l'espèce l'enseignement académique d'un pays s'égare, devient lettre morte, et l'architecte reste engagé dans un dédale inextricable.

Afin de permettre à l'architecte d'étudier sur le vif les différents styles qu'il aura connus par la lecture de notre traité, nous ferons ci-après quelques analyses sur des monuments belges, français et allemands, afin de lui indiquer la marche qu'il faut suivre pour procéder à cette opération.

L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

L'histoire apprend que cet édifice a été construit par l'abbé Suger, entre 1151 et 1162, à une époque où le style roman était en usage en France et en Allemagne, alors qu'il n'y existait aucune trace de gothique.

Ces faits ont été prouvés dans un des tomes précédents de notre ouvrage.

Le roman existait cependant déjà en Angleterre à l'époque précitée.

L'examen analytique de ce monument démontre qu'il se compose de deux styles différents : du roman du temps de Suger et du gothique anglais.

D'autre part, l'histoire nous apprend aussi que

des changements ont été apportés à l'abbaye vers 1242. C'est de cette époque que date l'introduction dans ce monument du style gothique. La figure 1 montre ces changements, qui consistent en arcs-boutants, contreforts, fenêtres, balustrades, corniches et pinacles d'une rare beauté.

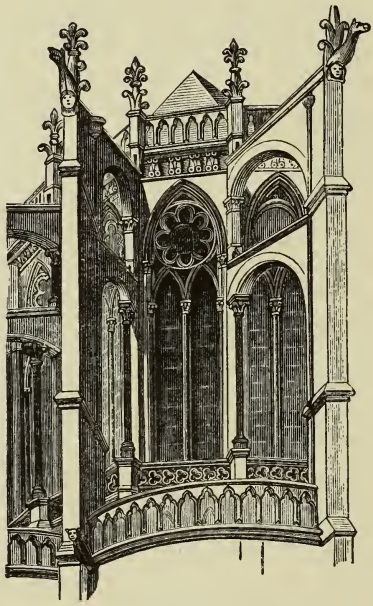


FIGURE 1. ABBAYE DE SAINT-DENIS.

Nous prions le lecteur d'examiner les deux styles différents. Il aura la conviction qu'ils n'ont entre eux aucune relation généalogique et que la seconde architecture n'émane pas du roman de Suger, mais

bien d'un monument voisin de celui de Saint-Denis.

L'abbaye n'a donc jamais appartenu à une école transitionnelle et le gothique qu'elle contient est étranger à la France et n'y a jamais été créé. Il est venu de l'Angleterre pour se greffer en 1242 à la partie romane bâtie par l'abbé Suger.

Passons à l'église d'Eu, en Normandie : ce pays, au moment où le gothique prenait naissance en Angleterre, était habité par Henri II. Or, il est à remarquer que le même arc-boutant, les mêmes balustrades, le même pinacle surmonté d'un panache anglais qui se trouvent à Saint-Denis, existent à

FIGURE 2. — PINACLE DE L'ÉGLISE D'EU.

l'église d'Eu, et dans le chœur de l'église de Vetheuil, qui ont été bâtis par le roi anglais.

Il est donc incontestable que le gothique anglais est entré à l'abbaye de Saint-Denis en passant par la Normandie, alors qu'elle était en possession des Anglais.

La figure 2 montre le pinacle du comble de l'église d'Eu. Ce détail, on peut s'en convaincre,

n'a été imité ni par l'école française, ni par l'école allemande pas plus que par l'école flamboyante.

Si le lecteur étudie l'abbaye de Saint-Denis sur le vif à l'aide de l'analyse, s'il suit chaque détail pas à pas dès sa souche, s'il cherche enfin comment il a été introduit dans le monument, il assistera à la naissance d'un style et à son évolution jusqu'à son complet développement.

Nous ne saurions assez l'engager à rechercher l'origine de chaque détail et la manière dont il a été introduit à l'abbaye.

Cette recherche lui fera connaître l'origine de l'école dont toutes les autres sont issues; elle lui fera voir, plus tard, que souvent un détail de l'école primaire a été transformé dès son introduction dans l'école allemande ou dans l'école française.

L'analyse de cette intéressante abbaye démontre que l'école primaire gothique y était incomplète et que le complément se retrouve en Angleterre. On s'explique, dès lors, pourquoi le rameau continental gothique est resté incomplet.

En comparant, l'histoire en main, le peu d'éléments gothiques que possède l'église d'Eu, avec les éléments incomplets qui existent à Saint-Denis, le lecteur reconnaîtra qu'à l'époque de la construction de ces parties, la France ne possédait pas d'école gothique.

Un examen attentif permettra de voir que les détails empruntés à l'église normande furent copiés sans la moindre modification.

Cette découverte archéologique convaincra le lecteur que le gothique de l'abbaye de Saint-Denis n'a pas progressé ni évolué vers la constitution d'une école secondaire gothique.

En résumé, l'abbaye de Saint-Denis se compose du style roman du temps de Suger et du style gothique anglais *(early)*. La ligne de démarcation de ces deux styles se trouve inscrite à la date de 1242, non pas en chiffres, mais en ronde bosse.

NOTRE-DAME DE PARIS

L'analyse démontre que le monument se compose de différents styles adoptés à l'occasion de plusieurs changements qui y ont été apportés à des époques diverses.

L'église Notre-Dame de Paris est aussi intéressante que l'abbaye de Saint-Denis et même plus, si l'on considère que les styles divers qu'elle contient en rendent l'analyse plus concluante, qu'elle est plus riche en déductions.

C'est ici aussi, d'ailleurs, que l'analyse archéologique peut montrer sa puissance de déduction et qu'elle arrive à faire ce que jamais la France n'a pu faire à l'égard de ses propres édifices.

L'histoire nous dit que ce joli monument a été fondé en 1163 et qu'il a été couvert en 1186.

On peut voir que les parties construites entre ces deux dates appartiennent au style roman du temps.

Les traces en sont visibles dans l'ancien chevet circulaire ainsi qu'à la corniche que l'église a gardée, de même qu'à l'extérieur de l'église.

L'ancienne structure romane qui, à plusieurs époques, a été habillée en gothique, est même restée visible.

De plus, les fondements du monument sont romans.

A l'époque de la mise sous toit de l'édifice le gothique n'existait pas en France; il commençait seulement à se former en Angleterre. Le gothique est venu se greffer sur cet édifice entre 1230 et 1240 après l'incendie qui en avait détruit une partie; il s'est introduit de la même manière qu'à Saint-Denis. Les ajoutes consistent en contreforts, en arcs boutants, en balustrades couronnées d'un panache anglais aux fenêtres, etc.

Notre-Dame de Paris, comme l'abbaye de Saint-Denis, possédant les mêmes détails gothiques, il est probable que ceux-ci sont empruntés aux mêmes sources, c'est-à-dire aux monument anglais.

Il est aussi probable qu'on a profité de la reconstruction de l'édifice pour élever en style anglais les deux tours qui furent greffées sur la façade romane du XIIe siècle.

Ce second emprunt (figure 1) provient effectivement de la cathédrale anglaise de Lincoln, qui possédait déjà en 1200 cette belle architecture.

La ligne de démarcation des deux styles différents qui composent l'église Notre-Dame de Paris

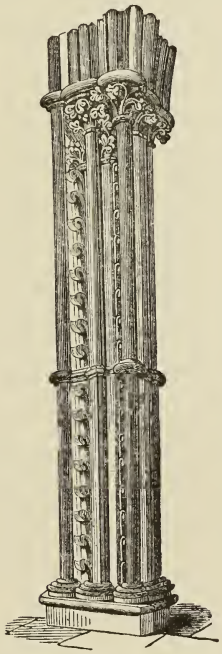


FIGURE 1. — CATHÉDRALE DE LINCOLN. 1200.

est visible depuis la partie supérieure de la grande rosace, ce qui prouve à l'évidence que depuis la rosace jusqu'à la hauteur des balustrades le gothique est anglais.

Les grandes fenêtres de transept et la porte rouge appartiennent à une date ultérieure.

Ce peu d'analyse démontre que l'ancienne partie de l'église Notre-Dame de Paris est romane et qu'elle a été habillée extérieurement, du sol au faîte, d'un gothique étranger à la France : nous disons extérieurement, car l'intérieur de l'édifice est lui-même du style roman. C'est encore là une preuve de l'origine romane de l'église, car on ne conçoit pas autrement le fait que l'intérieur du monument soit en roman et l'extérieur en gothique.

La façade principale de l'église possède trois portails que les savants de la France ont considérés jusqu'à présent comme gothiques.

Ici encore l'analyse archéologique démêlera dans cette partie de l'église les éléments romans et les éléments gothiques.

Ce qu'il faut au lecteur intelligent, ce ne sont pas des développements obscurs et sans suite; ce sont des preuves palpables qui frappent l'esprit et parlent au cœur.

L'analyse du portail de l'abbaye de Saint-Denis exécuté par l'abbé Suger démontre que cette partie appartient au style roman pur. D'autre part, en comparant le soubassement du portail de l'abbaye et celui de l'église Notre-Dame, on les trouve identiques.

L'ébrasement du portail de Saint-Denis comme

celui de l'église Notre-Dame se compose de colonnettes placées en retraite.

Les mêmes voussures qui existent à Saint-Denis se trouvent à Paris. Mais celles-ci possèdent quelques ornements en plus.

Nous prions le lecteur de jeter un coup d'œil sur le portail gauche de l'église Notre-Dame; il y verra comment l'on concevait la composition de cette partie.

Après l'incendie de l'église Sainte-Anne, celle-ci fut entièrement démolie, mais on en a conservé quelques fragments intéressants que l'on a placés dans les ébrasements du portail.

Mais comment a-t-on fait cette adaptation ? On a simplement placé les fragments comme on pose une pendule sur un meuble, et cela au lieu de ménager des places destinées à recevoir une figure ou une figurine.

Le voussoir manque un peu au sommet du portail, ce qui prouve que l'on a construit celui-ci sur une porte romane à plein cintre.

Bien que les portails de l'église Notre-Dame ne soient pas en style gothique, la France peut s'estimer heureuse de les posséder. Ils sont très jolis et nous les avons même classés, à raison de cette circonstance, parmi les éléments constitutifs de l'école française.

Après avoir analysé l'extérieur de ce monument,

examinons-en l'intérieur et voyons ce qu'il y a de plus intéressant.

Ce qu'il est important de remarquer, avant tout, c'est l'existence d'une *église supérieure*, qui est constituée par cette galerie supérieure qu'il est si rare de retrouver ailleurs.

Ce vestige du Xe et du XIIe siècle est d'une grande importance pour l'architecte qui désire s'initier à l'archéologie architecturale. Il lui fera concevoir de suite l'importance de l'analyse archéologique et des services signalés qu'elle rend à l'artiste soucieux d'étudier la structure et l'architecture des monuments historiques commencés à des époques diverses et comprenant divers styles.

Une galerie supérieure dans une église lui assigne évidemment un caractère d'ancienneté, car l'usage de ces parties était très répandu au Xe et au XIIe siècle et même avant dans les monuments de l'antiquité.

L'architecture de cette époque nous a laissé quelques exemples de ce document de l'art. La cathédrale de Noyon (France) et l'église de Ruremonde en Hollande en ont gardé l'échantillon. Dans les anciens temps ce détail avait une grande importance. Il est devenu peu à peu superflu.

C'est ici que nous engageons le lecteur à relire, au tome II, ce qui a été dit au sujet des églises supérieures.

L'origine de ce détail et sa raison d'être y sont démontrées plus longuement que nous ne pourrions le faire ici.

L'existence d'une galerie de l'espèce à l'église Notre-Dame de Paris démontre donc une fois de plus l'origine romane de l'édifice. D'ailleurs, en considérant les autres parties de son intérieur, on voit que tel qu'il a été élevé au XIIe siècle, c'est-à-dire en style roman, tel il a subsisté jusqu'à ce jour, sauf en ce qui concerne les fenêtres.

Les piliers avec leurs bases et leurs chapiteaux, les triforiums, les nervures en boudins, la claire-voie et l'intérieur entier sont du style roman, sauf les fenêtres qui ont remplacé les fenêtres romanes.

CATHÉDRALE D'AMIENS

Nous apprenons par l'histoire que cette cathédrale a été fondée en 1220, époque à laquelle le gothique fleurissait en Angleterre depuis 40 ans déjà.

L'analyse des portails nous révèle qu'ils ont été faits de la même main que ceux de la cathédrale de Reims.

On peut dire que, grâce aux portails de ces deux monuments, la France possède les éléments d'une architecture nationale. Mais c'est grâce aussi à l'analyse architecturale que nous avons su démêler l'origine et le caractère des éléments du style gothique et attribuer à chaque style, à chaque

époque et à chaque nationalité le caractère artistique qui lui est propre.

Le portail de la cathédrale d'Amiens, comme ceux de Paris et de Reims, répond bien à la destination à laquelle il est affecté.

Les voussures élégantes et hautes peuplées de figures et de sujets symboliques élèvent l'esprit religieux du fidèle dès son entrée au parvis et l'appellent à la prière.

Aussi un portail historié et symbolique est la partie la plus noble d'une église, et une cathédrale sans portail n'eût pas été monumentale.

Les portails d'Amiens expriment à eux seuls tout l'esprit du culte chrétien. Le tympan, tout garni de bas-reliefs, nous rappelle les faits saillants du passage de Notre-Seigneur sur la terre; il exprime en ronde bosse le dogme de la religion chrétienne et il fait lire au passant les paraboles prêchées par notre divin Maître durant son court séjour parmi les hommes.

Voilà bien le caractère que doit revêtir l'entrée d'un temple élevé pour immortaliser la religion de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

C'est le poème le plus sublime que l'on puisse imaginer.

En regardant les portails d'Amiens il est facile de voir que l'architecte n'a pas cherché à cacher la structure du monument; car dès le sol on voit les

contreforts des tours s'élever jusqu'à la hauteur de celles-ci.

A la cathédrale de Reims, au contraire, les contreforts étant cachés par les portails, la structure de l'édifice est invisible; c'est un grand défaut.

L'architecte de la cathédrale d'Amiens a compris ce que devait être la structure d'un temple; il s'est préoccupé de rendre architectural le contrefort des tours et puis il a composé ses portails dans les limites dont il pouvait strictement disposer sans masquer ces contreforts Quoique la façade de ce monument soit moins richement sculptée que celle de la cathédrale de Reims, elle a du moins le mérite de ne pas cacher la structure.

Ce contrefort, conçu dans le même style que les portails, enrichit l'école française d'un membre des plus indispensables à l'harmonie de la structure; mais il est à remarquer qu'il n'a aucune ressemblance avec celui des autres écoles.

Cependant, aux yeux d'un architecte vulgaire, le contrefort est un élément insignifiant, tandis que pour l'archéologue-architecte il a, au contraire, une grande importance.

Ce membre n'appartient ni au style gothique, ni au style roman, mais le mélange de ces deux styles a produit une architecture unique qui sera la plus appréciée à cause des nombreuses figures qu'elle permet d'exposer.

On voit que l'auteur de ces contreforts les a fondés sur un soubassement à panneaux comme il en existe à Notre-Dame de Paris et dans beaucoup d'églises de la France. Toutefois, pour rester dans le style des portails, il a garni les angles des contreforts au moyen d'une figure entée contre une colonne; une troisième figure située entre les deux autres remplit la face du rez-de-chaussée. Ce contrefort se termine à la hauteur du gâble du grand portail.

Le pinacle est constitué comme les flèches romanes dont on voit de nombreux exemples à la cathédrale de Laon, mais il a été orné à l'aide de quelques crochets gothiques.

En examinant les façades du monument, on y reconnaît le caractère de l'école française; l'auteur, imbu du génie de l'architecture romane et de l'architecture gothique, a puisé dans sa conception la composition de chaque détail de son école.

Aussi, sauf pour les fenêtres gothiques qui ont été greffées à Amiens, comme elles l'ont été à Notre-Dame de Paris et à Saint-Denis, la cathédrale d'Amiens appartient comme celle de Reims à l'école française.

L'histoire nous apprend que cet édifice fut achevé vers la fin de 1300. La construction du comble avec son gâble percé avec une ouverture trilobée doit dater de cette époque.

Cette différence prouve que le gothique florissait déjà en Angleterre environ cent ans avant l'exécution de la fenêtre qui éclaire la claire-voie de la cathédrale.

D'ailleurs, cette fenêtre a été employée pendant deux cents ans dans l'école primaire continentale

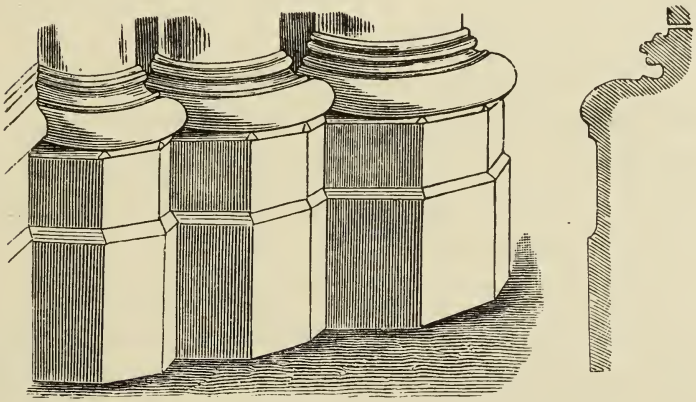


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

gothique, dans l'école française et dans l'école allemande telle qu'elle a été introduite par les Anglais, et cela jusqu'au moment où la fenêtre flamboyante a fait son apparition sur le continent.

Analysons maintenant l'intérieur de l'église.

En examinant bien la figure 1 qui représente la base d'un pilier de l'intérieur de cette cathédrale, on remarque qu'elle n'appartient ni au style gothique, ni au style roman pur.

On sent que l'architecte, préoccupé du désir de composer, n'est parvenu qu'à construire une base qui n'appartient à aucun des deux styles.

Analysons le pilier, l'arcade ogivale et les colonnettes qui vont atteindre la claire-voie. Cette composition fait voir qu'un moine anglais a passé par cette cathédrale, pour dresser le plan d'une arcade ogivale, mais que son projet n'a pas été exécuté d'après ses indications.

C'est à tel point que si l'archivolte n'avait pas été rendue architecturale au moyen de moulures à boudins et s'il n'avait pas été fait usage de chapiteaux à crochets on eût pu prendre ces éléments pour du gothique.

En ce qui concerne l'arcade ogivale, l'auteur, procédant comme pour les portails, s'est servi à la fois du gothique et du roman, dans les limites de sa compétence.

Il n'en est pas de même du triforium et des fenêtres gothiques qui sont entrés dans l'ordonnance du monument tels que les Anglais les y ont introduits.

En résumé, sauf en ce qui concerne le triforium, les fenêtres et ses gâbles, la cathédrale d'Amiens appartient à l'école française.

CATHÉDRALE DE REIMS

L'analyse de ce monument démontre que son auteur l'a conçu sans s'inspirer d'un programme intellectuel.

Il connaissait parfaitement le style roman, mais non le style gothique. Cependant, c'est grâce à cette circonstance qu'il a doté la France d'une cathédrale dont l'architecture ne se trouve que dans ce beau pays.

En faisant le tour du monument on constate que celui-ci a été fondé sur un soubassement spécial (figure 1), qui n'appartient ni au roman ni au gothique.

Le stylobate sur lequel sont fondés les portails

n'est ni gothique ni purement roman ; cependant, malgré cela, il est fort joli et il mérite d'être classé parmi les éléments de l'architecture française.

Les draperies A et les moulures C paraissent être du gothique aux yeux de l'architecte vulgaire, mais il n'en est rien.

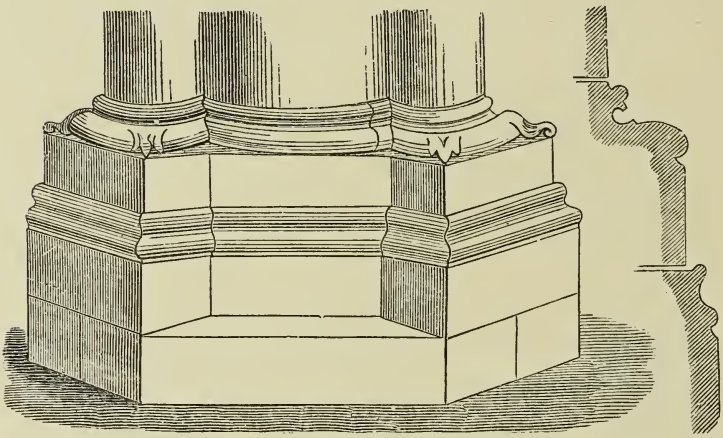


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Les dais (figure 2), sur lesquels reposent des figures entées dans les colonnes, paraissent aussi, en général, appartenir au gothique, mais ils n'ont que l'apparence de ce style. Quoi qu'il en soit, ces parties constituent l'une des plus belles inventions de l'école française.

Il est facile aussi de voir que l'ébrasement des trois portails n'appartient ni au gothique ni au roman.

Les figurines qui se trouvent sur les montants des portails ne sont qu'une réminiscence de ce qui existe aux portails de l'abbaye de Saint-Denis, élevée par l'abbé Suger. Les colonnettes qui sortent du dos des saints personnages possèdent de jolis chapiteaux. Les baldaquins qui les continuent finissent la partie pure de l'école française.

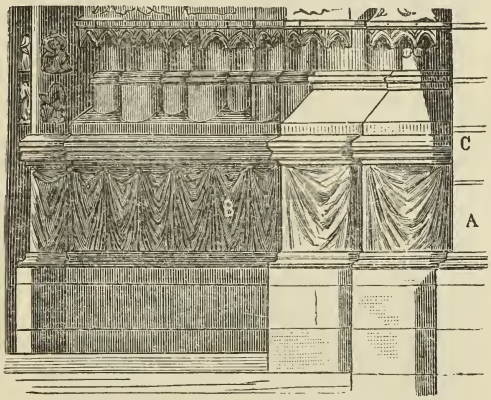


FIGURE 2. — DAIS DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Les voussures peuplées de figurines peuvent être considérées comme appartenant au style gothique.

Dans les portails de l'école allemande, les voussures avaient un point de soutien; elles partaient du sol et se ramifiaient en haut en forme d'ogive ou en tiers-point. A la cathédrale de Reims les voussures ne reposent sur quoi que ce soit (voyez

figure 3), et c'est un grand défaut qu'on devrait tâcher de corriger.

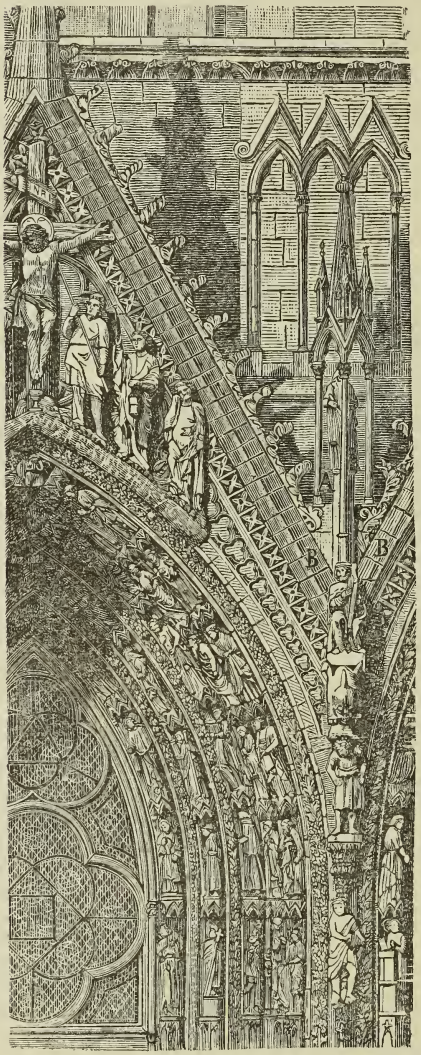


FIGURE 3. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Malgré les défectuosités de leur composition, les portails de la cathédrale de Reims font bien ressortir, par leur cachet artistique, le but pour lequel ils ont été élevés.

Avant de franchir le parvis du temple on voit décrites en ronde bosse, de la base au faîte du portail, les scènes de la vie du Divin Maître, et les bas-reliefs nous dépeignent la vie des élus et les souffrances des réprouvés.

On ne peut rien désirer de mieux pour illustrer le portail d'une église catholique.

L'analyse de ce monument démontre qu'à l'époque pendant laquelle il a été construit, la France éprouvait de la répugnance à se servir du gothique.

A la vérité, on adoptait bien certains détails de ce style, mais on ne leur assignait pas la même destination.

Les preuves de ce fait sont visibles depuis la base de la cathédrale jusqu'au faîte, mais en voici un exemple détaillé pour l'édification du lecteur.

La figure 4 représente l'arc-boutant et le pilier-boutant de ce monument. Ce membre remplit parfaitement sa fonction. Il résiste très bien, en effet, à l'aide des arcs-rampants, à la pression que les voûtes de la claire-voie exercent contre lui, sinon l'édifice ne fût pas resté si longtemps debout.

Ce membre apparaît aux yeux de l'architecte

vulgaire comme un élément gothique pur, alors qu'il ne possède que fort peu de ce style.

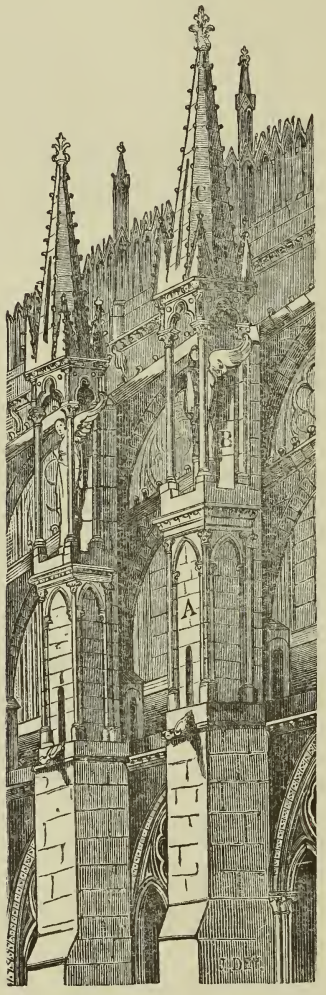


FIGURE 4. — ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Il n'y a que la partie s'élevant du sol et qui est appelée « contrefort » qui puisse être intitulée « gothique », puisqu'elle n'a ce caractère que par le redant en talus.

Nous n'analyserons que le style des parties adjacentes aux arcs-boutants.

Le piédestal A est classique, et aucun gablet gothique ne vient même interrompre la ligne horizontale ; ses colonnettes soutiennent un entablement classique et la corniche de celui-ci, avec ses modillons, est littéralement classique.

Il est donc évident que cette partie n'appartient ni au gothique ni au roman.

La partie B est bien à jour, c'est vrai, mais sa composition pèche par le même défaut que celle du piédestal A, en ce sens qu'elle est privée de gablets qui interrompent la ligne horizontale classique. Les colonnettes des angles qui soutiennent les arcs trilobés paraissent comme étant du gothique, mais il n'en est rien.

Au point C se termine le pilier-boutant proprement dit et commence le pinacle. On a adopté ici l'ancien clocheton roman qui se voit à Rouen, à Laon et encore ailleurs. Il est entouré à la base d'une petite corniche classique.

La flèche du clocheton est garnie de quelques crochets gothiques, c'est vrai, mais l'adjonction de ces petits ornements n'empêche pas que la flèche ait été antérieurement du style roman.

En résumé, ces arcs-boutants ne sont que des membres romans habillés en quelque sorte de gothique. Quoi qu'il en soit et malgré le mélange de styles que dévoile ce monument, la France a

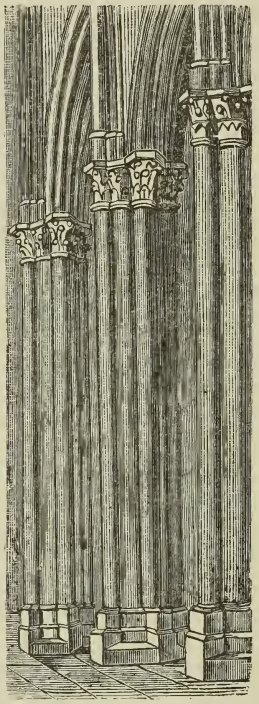


FIGURE 5. — PILIER DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

montré ce qu'elle a su créer en architecture; elle doit s'estimer heureuse de posséder cette école qui est restée si longtemps dans les monuments de

l'architecture ignorée des artistes et confondue avec d'autres styles.

L'analyse de l'intérieur de cette immense cathédrale permet de reconnaître que le pilier, représenté à la figure 5, n'est ni gothique ni roman.

La base garnie de griffes (figure 1) semble appartenir au style roman, mais les moulures biseautées

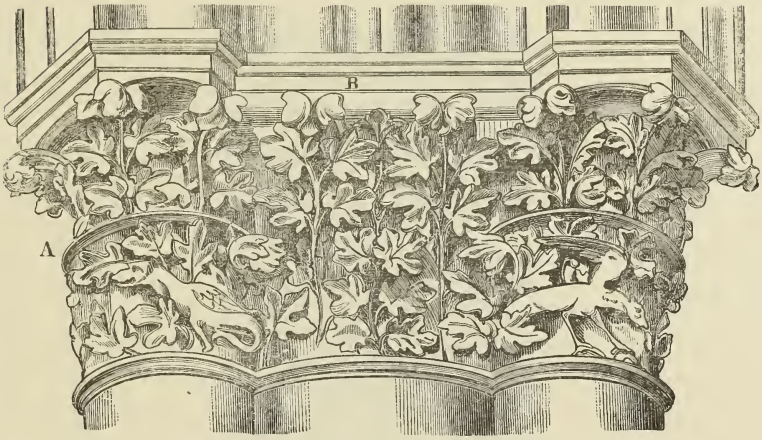


FIGURE 6. — CHAPITEAU DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

des plinthes lui donnent un caractère tout spécial.

Le chapiteau du pilier (figure 6) n'est ni gothique ni roman ; l'application des feuilles est faite à la manière gothique, mais en considérant le chapiteau dans son ensemble on doit lui reconnaître un style tout particulier.

L'arcade ogivale est munie de moulures spéciales

qui ne permettent pas de classer ce membre parmi les éléments du gothique ou du roman.

Le triforium (figure 7) est identique à ceux de Notre-Dame de Paris, de Chartres et d'autres églises encore ; ce qui prouve évidemment que l'architecte a travaillé sans programme intellectuel, sinon il n'eût pas copié le triforium de ses voisins.

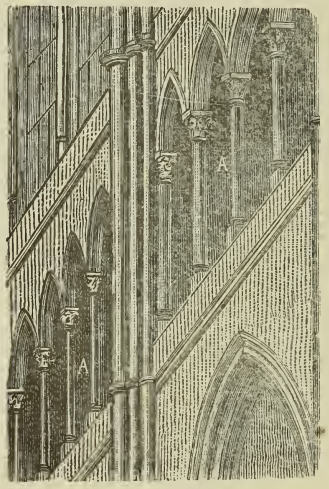


FIGURE 7. — TRIFORIUM DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

Les nervures à boudin de la claire-voie ressemblent à celles de toutes les voûtes des églises de la France. C'est encore là une preuve que l'architecte a travaillé d'après un plan peu étudié.

Sauf pour ce qui concerne les fenêtres, l'intérieur

comme l'extérieur de cet édifice peut être considéré comme appartenant à l'école française. Ce style ne sera ni roman ni gothique, mais il sera préféré quand il s'agira d'utiliser de nombreuses figurines à appliquer contre des colonnettes.

LA SAINTE-CHAPELLE

A PARIS.

La construction de ce joli édifice fut commencée en 1245 et achevée en 1248.

C'est à cette époque que l'école primaire continentale a été détachée de l'école primaire anglaise, qui existait déjà alors depuis soixante-cinq ans.

Le style des chœurs de l'abbaye de Saint-Denis et de la cathédrale Notre-Dame de Paris est semblable à celui de la Sainte-Chapelle et il a été importé simultanément d'Angleterre dans ces trois monuments. Le style de la Sainte-Chapelle, depuis le

soubassement jusqu'à la corniche, appartient à l'école primaire continentale et nous allons le démontrer.

La façade latérale (fig. 1) est conçue d'après les vrais principes du gothique. Le contrefort, également bien compris, a été surmonté de pinacles, et cette disposition a été adoptée par l'école primaire.

Le gâble des fenêtres qui vient buter contre les contreforts est conçu dans l'esprit du style; la cathédrale de Cologne même, qui est conçue, elle, en un gothique si pur, possède cet arrangement.

Les fenêtres appartiennent à l'école primaire; presque tous les édifices du continent en possèdent de semblables. On peut en voir aux chœurs de l'abbaye de Saint-Denis et de Notre-Dame de Paris. Elles sont couronnées d'un gâble garni de crochets et surmontées d'un panache.

C'est un beau motif, qui mérite d'être rangé parmi les exemples de l'école primaire.

Une autre combinaison heureuse sur laquelle nous attirons l'attention du lecteur, c'est la balustrade entrecoupée par des gâbles.

L'analyse archéologique de ce monument nous révèle un fait frappant.

La façade latérale appartient à l'école primaire continentale dans toute sa pureté; or, le style du portail et de l'intérieur de l'église n'est ni purement gothique ni purement roman.

Ce fait, qui se constate aussi dans le chœur de l'abbaye de Saint-Denis et à l'intérieur de Notre-Dame, prouve que l'architecture anglaise est bien venue se greffer sur les monuments de la France.

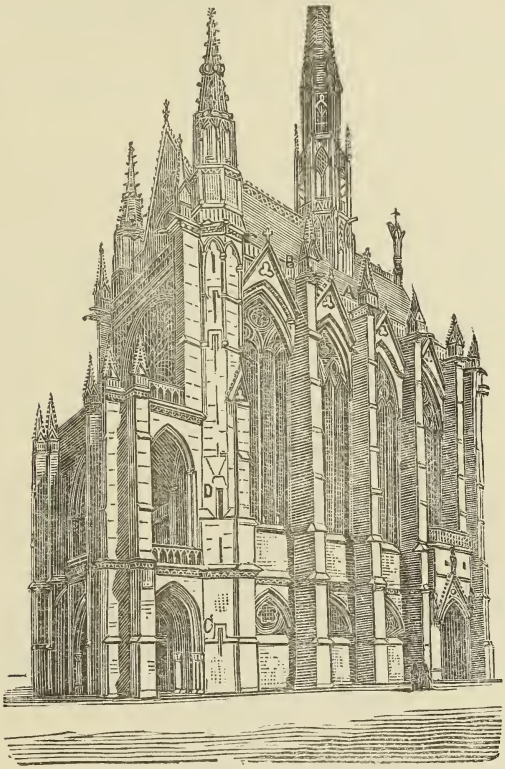


FIGURE 1. — LA SAINTE-CHAPELLE, A PARIS.

En effet, le portail du rez-de-chaussée est étranger à l'école primaire continentale, à cause des stylo-

bates dont il est muni et qui sont semblables à ceux des portails de l'abbaye de Saint-Denis et de la cathédrale de Paris. De plus, le portail a conservé entièrement la structure romane : les ébrasements formés au moyen de colonnettes placées successivement en retraite, ainsi que des panneaux garnis de fleurs de lys.

Des panneaux semblables se trouvent à l'église Notre-Dame de Paris.

Le portail de l'église supérieure de la Sainte-Chapelle n'appartient pas non plus à l'école primaire, car il possède les mêmes stylobates, les mêmes panneaux et le même système d'ébrasements à colonnettes que l'on remarque dans le portail inférieur. De plus, les voussoirs sont garnis de figurines surmontées de baldaquins.

A raison de ces circonstances, le style de ces portails appartient à l'école française et non à l'école primaire.

L'église basse possède, à l'intérieur, des arcatures adaptées contre les murs ; cette modification est l'indice d'une transition vers le style qui est devenu l'école française.

Cette tendance se remarque aussi dans le fait que les bases de colonnettes sont affranchies du caractère gothique ou roman.

On serait tenté de croire que l'architecte de la Sainte-Chapelle s'est inspiré de l'église d'Eu en Normandie.

Il est à remarquer que les détails gothiques adaptés aux nervures de l'église supérieure ont été employés après coup.

Le gâble du pignon de la façade principale, percé d'une petite fenêtre trilobée, est de l'école primaire continentale toute pure.

Les rampants sont garnis de crochets et surmontés d'un panache assez joli.

La grande rosace, il est facile de le reconnaître, appartient au style flamboyant.

Les tourelles qui flanquent les coins de la façade principale n'ont de rapports ni avec l'école primaire ni avec l'école française. La flèche du milieu au point A n'est pas de l'école primaire ni de l'école française et nous engageons l'élève à ne pas adopter cette disposition.

CATHÉDRALE DE SAINT-ROMBAUT

A MALINES

On constate dans ce monument un amalgame des différents styles qui ont pris naissance entre le XIIIe et le XVIIIe siècle.

L'église fut fondée dans le cours du XIIIe siècle et achevée vers 1312. Elle était à peine terminée qu'un incendie la détruisit, en 1334.

On peut remarquer dans les recoins les traces de l'ancienne église que le feu n'a pas détruites. Tels sont les quatre gros piliers du croisillon, qu'on reconnaîtra aisément à leurs bases garnies de plinthes circulaires, véritables prototypes des

bases importées d'Angleterre. On remarquera également que les bases de deux de ces piliers ne ressemblent pas à celles des deux autres ; leurs moulures sont toutes différentes. Cela fait supposer que les moulures primitives ont été détériorées par l'incendie ou par une autre cause et qu'elles ont été restaurées depuis.

Ces quatre piliers sont réellement des vestiges de l'ancienne église du XIIIe siècle, car l'incendie le plus violent n'eût pas pu détruire une masse de pierre aussi volumineuse.

Le bas-côté de l'aile droite est également un reste de l'ancien édifice, sauf en ce qui concerne quelques-uns de ses détails qui diffèrent du style primitif par des formes qui n'appartiennent pas à l'architecture primaire.

Les fenêtres de cette aile droite appartiennent aussi au style primaire, sauf par quelques détails qui ont remplacé les anciens.

La preuve de l'origine que nous assignons à ces éléments s'explique par le fait que la même fenêtre se trouve dans le chœur de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, fenêtre dont la construction remonte de 1220 à 1228.

Les broderies, les meneaux de fenêtres et tout ce qui entoure celles-ci appartient à l'école primaire (mère gothique).

Les modifications que quelques détails ont subies

ne peuvent pas permettre de douter de l'ancienneté de ces fenêtres, puisque l'extérieur de celles-ci laisse voir des détails appartenant au style primitif que l'incendie n'a pas pu atteindre.

Le transept et l'aile droite possèdent, contre leurs murs, des bases à demi-colonne qui sont également des vestiges de l'ancienne église; les plinthes arrondies des bases en sont la preuve évidente.

Les chapelles de l'aile gauche ont gardé, mais en tout petit nombre, quelques détails de l'ancienne église; on les rencontre dans certains piliers que l'incendie n'a pas détruits.

Nous n'attirerons pas l'attention de l'élève sur l'aile gauche, nous l'engagerons même à ne pas s'en préoccuper. Le peu de parties qui restaient de l'ancien style ont été chargées de diverses moulures et leur caractère a été dénaturé par ce fait.

Lorsqu'un incendie frappe une église, les piliers et les murs restent généralement debout, et on utilise presque toujours ces grosses maçonneries lors de la reconstruction de l'édifice. C'est ce qui est arrivé notamment à la cathédrale de Saint-Rombaut.

Bien que les quatre grands piliers qui soutiennent les quatre arcs triomphaux appartiennent à l'ancienne église du XIIIe siècle, les gros piliers du pourtour sont étrangers, eux, au style primaire et au style flamboyant.

Ces gros piliers du chœur, le triforium et la claire-voie, ne valent pas les honneurs de l'imitation.

La fenêtre de la grande nef et du bas-côté de l'aile droite de l'église Saint-Rombaut à Malines, qui appartient, nous le répétons, à l'école primaire dite « mère gothique », est la seule partie du transept qui appartienne à cette école, et qui ait été reconstruite après l'incendie.

Il est probable que le triforium a été exécuté entre la date de l'incendie et celle de l'achèvement de l'église, c'est-à-dire avant 1451. On peut admettre qu'il appartient au flamboyant transitionnel.

Nous supposons que les fenêtres de la grande nef, quoique appartenant à l'école primaire, ont été copiées sur celles des bas-côtés de l'aile droite ; et ce qui corrobore cette manière de voir, c'est que la fenêtre prototype de l'école primaire a servi pendant plus de deux cents ans aux artistes du temps.

Des échantillons s'en trouvent, du reste, à l'abbaye de Saint-Denis, aux cathédrales de Notre-Dame de Paris, de Reims, d'Amiens, de Cologne et généralement partout ailleurs. C'est au moment de l'apparition du style flamboyant que commence seulement à se montrer le second type de fenêtres des écoles continentales gothiques.

Les chapelles qui entourent le chœur sont en

style flamboyant; elles ont été bien conçues, et elles méritent de servir de modèle, depuis le sol jusqu'aux voûtes. La base des piliers est réellement flamboyante, et le pilier est composé de formes en rapport avec la structure de la partie supérieure de l'église. D'ailleurs, ces piliers, munis des mêmes bases, existent à la cathédrale d'Anvers, aux églises de Saint-Jean, à Bois-le-Duc; de Saint-Pierre, à Louvain; à celles de Diest, d'Hal, de Lierre, et dans beaucoup d'autres églises belges.

Les chapelles des bas-côtés gauches de la cathédrale de Saint-Rombaut ne sont pas assez bien conçues pour qu'on puisse les classer parmi les éléments du flamboyant né dans les églises belges; aussi conseillons-nous à l'élève de ne pas s'en inspirer.

En faisant le tour de la cathédrale, on remarquera des échantillons de style flamboyant de toutes les époques; aucun des restaurateurs qui ont touché à ce monument n'a manqué de trahir l'ignorance dans laquelle il tenait le style flamboyant. Il existe là des parties si mal comprises que nous craindrions de dérouter l'élève en portant son attention sur elles.

C'est la façade extérieure des bas-côtés de l'aile droite qui a le moins souffert des restaurations.

Nous aurions voulu trouver là certaine moulure de plinthe qui se trouvait à côté de la tour.

Ce fragment, qui peut paraître médiocrement

important, l'est cependant d'autant plus qu'il porte les caractères de son origine anglaise, comme beaucoup d'autres parties du monument.

Les arcs-boutants de l'aile droite, les contreforts, les ébrasements de fenêtre, les meneaux et les broderies sont aussi des fragments de l'ancienne église appartenant à l'école primaire ; mais en ce qui concerne les pinacles, leur caractère a été dénaturé par des restaurations malheureuses.

Si nous continuons l'analyse de l'extérieur de l'édifice, nous verrons que ce qui nous reste à analyser appartient au flamboyant de diverses époques; c'est pourquoi nous conseillons à l'élève de ne pas employer l'architecture flamboyante qui entoure le chœur à l'extérieur, de même que celle de la tour ; car celle-ci a été élevée au moment où ce style était à l'apogée de son déclin. Le contrefort, qui est le membre le plus indispensable d'une tour de l'espèce, n'a pas été mieux compris que beaucoup d'autres parties de cet édifice.

En un mot, l'aile droite des bas-côtés et quelques détails épars du transept appartiennent au style primaire détaché du style *early* des Anglais, et les chapelles qui entourent le chœur constituent les seules parties de l'édifice qui méritent d'être classées dans l'école flamboyante née dans les églises belges et dans l'école primaire *early*.

Les autres parties de la cathédrale de Saint-

Rombaut appartiennent à plusieurs époques et elles émanent de conceptions trop diverses, d'ailleurs mal inspirées, pour que l'élève risque de s'induire en erreur en les examinant de trop près.

CATHÉDRALE SAINTE-GUDULE

A BRUXELLES

Ce monument contient, éparpillés, des éléments appartenant à trois architectures différentes. Ainsi, l'annexe adossée au chœur est en style roman ; le chœur, à partir de la claire-voie, devient du gothique détaché vers 1220 de l'école anglaise *(early)*; enfin, le reste se combine d'une manière disparate avec du flamboyant de toutes les époques.

On peut dire que cet édifice constitue l'échantillon du savoir-faire des architectes du temps en matière de gothique et qu'il démontre d'une manière

évidente qu'aucun de ceux qui ont mis la main à la construction de cette église n'a connu le flamboyant religieux. C'est ce qui explique, par exemple, que telle annexe de portail diffère de telle autre, au point de s'écarter entièrement d'un style uniforme. Nous engageons l'élève à ne pas s'inspirer de cet amalgame de styles qui ne constitue nullement l'école flamboyante telle que nous l'avons décrite et définie.

D'ailleurs, nous sommes persuadé que l'élève, lorsqu'il en sera arrivé, par ses études, à lire ces lignes, aura acquis depuis trop longtemps le discernement du beau et du laid, pour qu'il ne retire pas des fruits des analyses nombreuses qu'il a faites avec nous jusqu'ici.

D'après la charte de l'église Sainte-Gudule, la partie la plus ancienne de l'édifice daterait de l'an 1017. MM. Henne et Wauters lui assignent un âge moins avancé, et c'est aussi notre avis, d'autant plus que nous y remarquons du roman d'une origine antérieure à cette date.

Quelle que soit l'incertitude dans laquelle on reste à cet égard, il est certain, du moins, que le chœur est moins âgé que l'annexe elle-même. En effet, au moment où l'école primaire continentale gothique a été greffée sur le chœur de l'église Sainte-Gudule, on a utilisé l'ancienne chapelle, autant par besoin que par respect pour l'ancienneté de son origine.

On reconnaîtra facilement dans le chœur les parties de l'école *early* détachées de l'école-mère vers 1220.

Les parties introduites par les Anglais ont été adaptées à l'église Sainte-Gudule avant de l'être à l'abbaye de Saint-Denis, à Notre-Dame de Paris et à la Sainte-Chapelle.

On voit que les parties de cet édifice qui appartiennent à l'école primaire se perfectionnent et que ce style évolue vers le progrès.

La mère-patrie du style gothique possède, il est vrai, l'école *early*, mais aucun des détails qui nous viennent des Anglais n'a été employé sans subir des transformations plus ou moins profondes.

Le chœur de l'église Sainte-Gudule est un exemple de ce fait.

Il en est de même du contrefort qui existait en Angleterre dans toute sa simplicité, et qui ne fut surmonté d'un pinacle peu chargé, premier prototype du genre, que sur le continent; c'est à l'église Sainte-Gudule que cette forme nouvelle fit son apparition.

L'arc-boutant était très simple en Angleterre, tandis qu'ici on voit le rampant garni de crochets.

Le gâble qui, en Angleterre, était appliqué aux toits, — c'est cet emploi qui lui a fait donner son nom, — sert ici de couronnement aux fenêtres; on peut en voir des cas à l'église Sainte-Gudule, à

la Sainte-Chapelle à Paris, à l'abbaye de Saint-Denis et à la cathédrale d'Amiens.

La corniche de l'école anglaise était surmontée d'un simple parapet; sur le continent on la garnit d'une balustrade très ornée. Les fenêtres, — déjà fort jolies dans l'école primaire, — devinrent infiniment plus belles après leur importation, par l'addition de meneaux et de broderies.

La fenêtre en Angleterre ne possédait pas de gâble ; ici nous la voyons couronnée à l'aide de cet ornement. Ce fait seul contribue à modifier le caractère et de la fenêtre et de l'entablement. L'église Sainte-Gudule possède ce perfectionnement.

Les cinq fenêtres du fond du chœur, ainsi que leurs meneaux, ont été garnies de broderies en style flamboyant, mais nous engageons l'élève à ne pas imiter cette disposition.

Ces ajoutes sont survenues à l'occasion de la mise en place des vitraux, et l'on sait que dans l'ancien temps, comme aujourd'hui, on ne plaçait les meneaux aux fenêtres et on ne les garnissait qu'après l'achèvement des gros travaux.

Il est facile de se rendre compte de l'adaptation erronée de ces ornements en examinant l'intérieur des ébrasements, les gâbles et les balustrades qui entourent le chœur. Du reste, on pourrait enlever les broderies qui garnissent ces fenêtres, alors qu'on ne pourrait pas en agir de même à l'égard des

ébrasements des gâbles et de la balustrade, qui appartiennent à la structure de toutes les églises gothiques.

Les gros piliers, avec leurs bases et leurs chapiteaux, ne sont pas conçus dans l'esprit génial de l'école primaire gothique. Ces membres existaient déjà dans le gothique anglais, lorsque celui-ci est entré sur le continent ; mais l'emploi que l'on en a fait à l'église Sainte-Gudule n'était pas judicieux, et cela prouve bien que l'on ne connaissait pas les éléments de l'école primaire.

D'ailleurs, et nous tenons à le répéter, l'introduction de l'école primaire sur le continent ne s'est pas faite en masse et tout à coup, mais bien par pièces et morceaux empruntés, par chaque artiste, à des monuments divers et arrangés selon ses goûts, sa fantaisie, et les caprices de son imagination.

L'église de l'abbaye de Saint-Denis et l'église Sainte-Gudule offrent des exemples frappants de cette manière de faire.

Les artistes du continent ont préféré employer les grosses colonnes, parce que cette construction était infiniment plus facile que celle du vrai pilier gothique, dont les formes sont dictées par les fonctions que ces membres sont appelés à remplir dans la superstructure de l'église.

La cathédrale de Cologne, dont le chœur fut entièrement fondu sur une base dont on arrondit

les plinthes, possède seule le véritable pilier gothique de l'école allemande.

Le pilier de l'école *early* est loin d'avoir été aussi bien conçu que celui de l'école allemande, car il ne comportait qu'une grosse colonne simplement entourée de colonnettes sans formes dictées par le haut de l'église.

A l'époque où le continent vit s'élever sur son sol un si grand nombre d'églises et de cathédrales, c'était souvent un prêtre assisté d'un maçon qui dirigeait les travaux; on ignorait les secrets de l'art gothique et on copiait ce que l'on voyait chez les voisins. C'est pourquoi on a si souvent fait usage de grosses colonnes à piliers et c'est ce qui est arrivé, notamment, lors de la construction de l'église Sainte-Gudule, et de presque toutes les autres églises du continent.

L'arc à ogive qui se trouve dans cette église n'est pas gothique, car il porte des moulures appartenant au style roman. Le triforium du chœur n'est pas gothique non plus, car ce membre, dans le gothique anglais, avait une forme tout autre et il était surtout bien plus délicatement orné.

Il résulte de cette analyse que le chœur de l'église Sainte-Gudule ne possède de l'école primaire, issue du *early* des Anglais, que les fenêtres du chœur, les gâbles de fenêtres, les corniches, les balustrades, les arcs-boutants garnis de

crochets et les piliers boutants surmontés de pinacles.

Les transepts, la grande nef et les bas-côtés de l'église contiennent des échantillons de différentes architectures flamboyantes; cela se comprend, car ces travaux émanent de divers artistes qui se sont laissé aller à leur imagination sans se préoccuper de donner un style uniforme à ce monument. Aussi l'analyse de cet édifice est-elle très peu intéressante, au point de vue des enseignements qu'elle fournit à l'élève.

Nous avons dit que cette construction était celle qui avait le plus souffert des restaurations; or, récemment encore, on a dû y faire quelques réfections, mais on a eu la pudeur et le souci de ne pas s'exposer aux critiques des hommes compétents, en masquant les travaux par des échafaudages inutiles.

La tour, avec sa façade principale, porte l'empreinte de l'intervention de divers architectes.

Les contreforts, depuis le sol jusqu'au faîte, n'ont rien de saillant dont nous puissions recommander l'imitation, si ce n'est l'ensemble de pinacles qui commencent à la hauteur de la corniche qui entoure l'église.

Les portails avec gâble peuvent servir de modèle pour toute composition en style flamboyant, quoique nous eussions voulu y rencontrer un plus

grand nombre de lignes flamboyantes. Il est vrai que ces membres ont été exécutés de nos jours.

Le portail du nord du bas-côté, récemment annexé à l'église, conviendrait assez bien à l'enseignement du flamboyant; mais il s'écarte trop du style d'ensemble du monument pour qu'on le distingue.

Les contreforts flamboyants offriraient un assez bel aspect s'ils étaient moins ouvragés.

Le portail considéré isolément plairait beaucoup, mais adapté au style de l'église Sainte-Gudule, il choque par le contraste qu'il présente. Le portail opposé des bas-côtés de l'église vaut encore moins.

Les architectes chargés des restaurations n'ont que trop souvent copié autour d'eux, ou se sont trop servis de compositions personnelles, au lieu de se conformer au style des monuments qu'ils devaient restaurer.

La connaissance de l'archéologie facilitera dorénavant la composition d'une église dans le style flamboyant propre aux édifices religieux.

En un mot, rien dans cette église, si ce n'est la partie la plus élevée du chœur, ne vaut l'imitation, mais le style flamboyant, tel que nous l'avons décrit dans le présent volume, est bien supérieur à celui dont l'église Sainte-Gudule contient de rares échantillons.

L'ÉGLISE SAINT-JEAN

A BOIS-LE-DUC.

Un incendie détruisit complètement cette église en 1419, et n'en laissa subsister que quelques murs et quelques piliers.

C'est à l'occasion de la restauration qui eut lieu immédiatement après ce sinistre que l'on a introduit dans l'architecture de ce beau monument plusieurs motifs qui ont été créés sur place et qui sont entièrement dus à l'inspiration de l'artiste.

D'autre part — fait curieux — à cette époque même l'architecte de la cathédrale d'Anvers, obéissant à son improvisation, dotait cette église de plusieurs

parties dont on trouvera l'indication dans l'analyse que nous avons faite de la cathédrale d'Anvers.

C'est ainsi que naquirent, simultanément, dans ces deux monuments, les éléments constitutifs de l'école flamboyante religieuse.

Il est étonnant que cette église ait conservé jusqu'à nos jours un si grand nombre d'antiquités; les pierres tombales, entre autres, s'y trouvent encore dans l'état dans lequel elles furent placées, à l'époque où l'on inhumait dans l'intérieur des églises. Partout ailleurs on les a enlevées, parce que le relief de leurs sculptures gênait la marche et la circulation des fidèles. C'est un acte de vandalisme dont la pratique a fait perdre à l'art et à l'histoire une quantité de pierres tombales dont on constate la disparition dans un grand nombre d'églises. Aussi la conservation des dalles de l'église Saint-Jean fait-elle honneur au bon sens artistique de l'administration néerlandaise des beaux-arts.

Toutes ces antiquités réunies donnent un tel cachet d'ancienneté à cette église, que celle-ci paraît plus antique qu'elle ne l'est réellement.

Examinons maintenant, détail par détail, l'intérieur de l'édifice.

Nous savons que les bases des piliers de la cathédrale d'Anvers n'ont qu'un caractère purement transitionnel; or, si nous les comparons à celles qui figurent à Bois-le-Duc, nous verrons que

celles-ci constituent la première manifestation et la plus pure conception du style flamboyant religieux.

Cette œuvre contient dans son caractère architectonique la genèse de ce beau style, dont elle a suscité la création et le développement.

La figure 1 représente son type de base.

La figure 2 nous montre le pilier flamboyant.

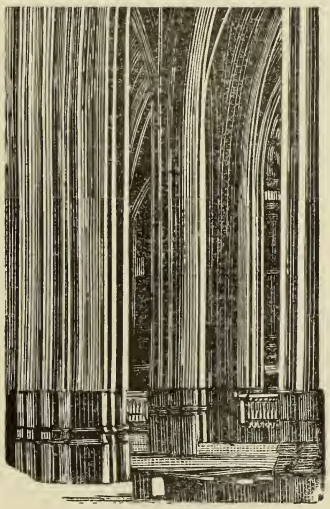


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

Les formes de ce membre sont subordonnées aux fonctions qu'il doit remplir, car, à partir de la claire-voie, il soutient la charpente de la voûte.

Les nervures, en effet, se divisent et s'élancent hardiment dans les hauteurs de l'édifice pour

s'arc-bouter les unes contre les autres; leurs formes et leur appareillage sont si bien combinés qu'elles constituent la charpente même des voûtes; la maçonnerie qui les unit n'est qu'un remplissage destiné à consolider l'appareillage. La structure du pilier permet de pressentir les fonctions qu'il

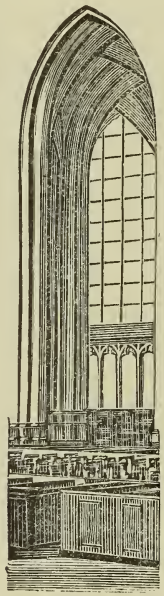


FIGURE 2. — PILIER DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

est appelé à remplir. Du côté des arcades ogivales il montre les mêmes moulures que celles-ci doivent avoir; du côté de la nef principale, les nervures descendent jusqu'à terre sur une plinthe biseautée;

du côté opposé, elles sont continuées et reproduites dans la voûte.

Le pilier de l'église Saint-Jean, qui appartient à l'école flamboyante, et celui de la cathédrale de Cologne, qui appartient à l'école allemande, sont les seuls membres de l'espèce dont la structure,

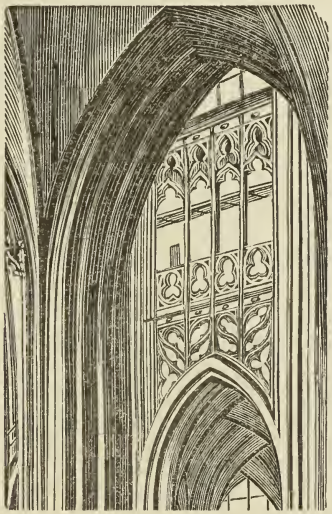


FIGURE 3. — ARCADE OGIVALE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

réellement géniale, ait été poussée à un si haut degré de perfection.

L'arcade ogivale (fig. 3) ne ressemble pas plus à celle de l'école allemande, à laquelle elle fait suite, qu'à celle des autres écoles.

Cette arcade, qui caractérise si bien l'architecture

flamboyante religieuse, est le fruit d'une conception qui a voulu s'affranchir des modèles communs; l'artiste, en créant ce beau morceau, a suivi strictement le programme intellectuel qu'il s'était tracé pour former une école nouvelle. Il est évident que l'arcade ogivale et le pilier sont réellement nés en Belgique, car ce n'est que là qu'on en trouve les reproductions : à la cathédrale d'Anvers, à l'église Saint-Pierre, à Louvain, dans les pourtours des églises Saint-Sulpice, à Diest, Sainte-Waudru, à Mons et dans beaucoup d'autres édifices belges. On chercherait en vain des documents de notre génie national en France ou en Angleterre.

Le triforium de l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc (fig. 4) est préférable à celui de la cathédrale d'Anvers qui appartient à une école transitionnelle. On le retrouve dans l'église Saint-Pierre de Louvain, dans celles de Diest, Hal, Mons, et dans beaucoup d'autres églises belges.

La claire-voie de ce monument diffère peu de celle des autres écoles, mais ses nervures sont plus prismatiques que celles de l'école allemande.

La voûte ressemble aussi à celles des autres écoles; car, nous l'avons dit, la maçonnerie qui unit les nervures n'est qu'une maçonnerie de remplissage, destinée à mettre l'intérieur de l'édifice à l'abri des intempéries.

Au point de vue artistique, les nervures déter-

minent le caractère de la voûte, tandis qu'au point de vue matériel elles constituent ses membranes les plus essentielles.

L'intérieur de l'église renferme tous les éléments constitutifs nécessaires à la construction, en style flamboyant, d'une église à claire-voie. Nous ver-

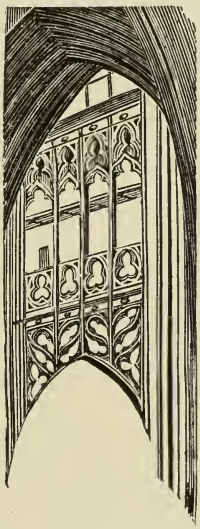


FIGURE 4. — TRIFORIUM DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

rons qu'il en est de même en ce qui concerne l'extérieur.

Une simple plinthe, ornée de quelques moulures, entoure le bas de l'édifice, puis celui-ci s'élève avec une sobriété de lignes remarquable jusqu'aux fenê-

tres des bas-côtés; à cet endroit les contreforts et les fenêtres sont enrichis d'ornements et de moulures.

Ici l'artiste s'est inspiré des œuvres de l'école allemande, où il était de principe d'employer une grande profusion d'ornements qu'il a transformés en ornements flamboyants.

Les ébrasements profonds des fenêtres leur donnent un caractère très monumental.

Les ornements et les moulures des gâbles de fenêtres ainsi que le gâble encastré dans le balcon des bas-côtés appartiennent au flamboyant pur.

Ces modèles de fenêtres sont très recommandables; mais il faut en excepter certaines broderies que quelques-unes d'entre elles possèdent et qui sont des vestiges de l'ancienne église. Cette restriction s'applique également à certains contreforts qui n'ont pas été achevés.

L'artiste de talent qui a restauré ce monument y a créé un contrefort de bas-côtés (figure 5) dont l'espèce ne se trouve dans aucune autre école et qui se distingue par une structure particulière habilement imaginée.

Ce contrefort est surmonté d'un groupe de pinacles; de plus, au lieu de recevoir un arc-boutant entier il s'adapte à un demi ou ogival. Enfin, en reculant un peu l'arc-boutant on a ménagé un passage pour permettre aux ouvriers de circuler aisément

dans les hautes œuvres du bâtiment dans les cas de travaux de réparation ou d'entretien.

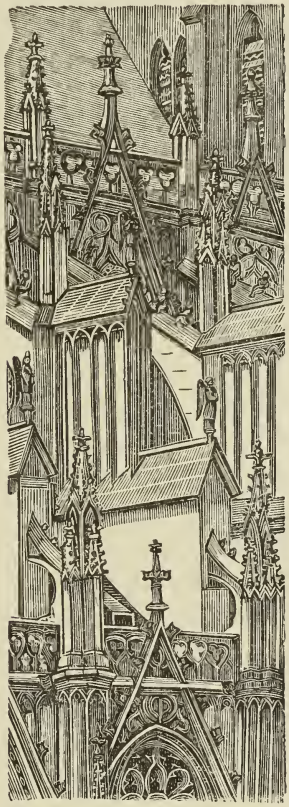


FIGURE 5. — ARC-BOUTANT ET PILIER BOUTANT DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

Le caractère particulier de cet ensemble d'arc-boutant et de contrefort, unique exemplaire de

l'espèce, nous a décidé à introduire ce membre parmi les éléments constitutifs de l'école flamboyante, et cela, d'autant plus que cette œuvre est le fruit d'une conception heureusement inspirée et réglée d'après un plan intellectuel méthodiquement élaboré.

Les fenêtres couronnées du gâble sont admirables et on n'y peut pas relever la moindre incorrection.

Les balustrades du comble qui traversent les gâbles sont agrémentées d'ornements et de moulures bien étudiés ; ces parties complètent d'une manière heureuse et dans l'esprit du style flamboyant, la structure et l'architecture extérieure d'une église.

Les autres parties de ce monument que nous n'avons pas examinées jusqu'à présent sont étrangères à l'esprit de l'école flamboyante et ne méritent pas de figurer parmi les modèles de ce style. Telles sont, entre autres, les figures des gâbles du chœur.

On considère avec raison que l'intrados du gâble appartient au style flamboyant, mais on verserait dans une erreur en admettant que ce sont les bas-reliefs qui y sont placés qui caractérisent le style de ce membre. Ce n'est que le style des moulures et des ornements de l'intrados qui permet de reconnaître que celui-ci appartient à l'école flamboyante.

Il est contraire à l'esprit du style de placer des statuettes sur les rampants d'arcs-boutants et nous engageons l'élève à ne pas imiter cette disposition.

Le portail (figure 6) de l'église Saint-Jean est le pendant de celui de l'école allemande, mais il a été

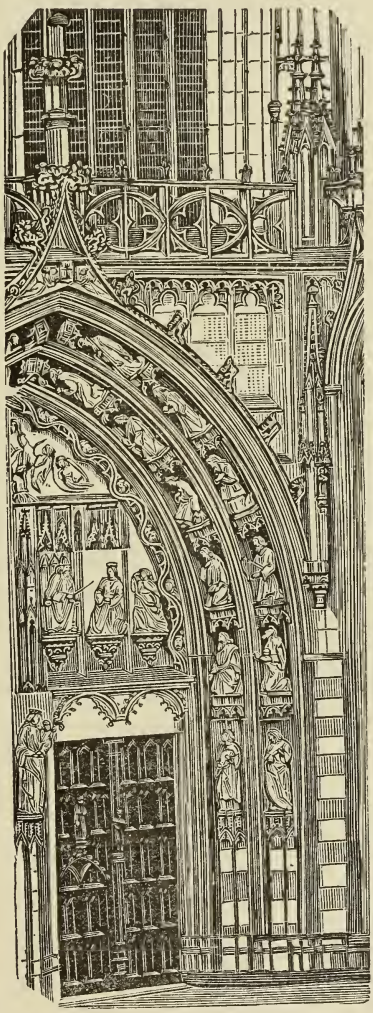


FIGURE 6. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

architecturé dans le sens du style flamboyant et toujours conformément au plan que le créateur de l'école s'était imposé.

Une analyse détaillée de ce portail permet, sous ce rapport, de suivre les idées de l'artiste et de voir qu'il se préoccupait du soin de ne pas s'écarter de la thèse artistique qu'il s'était proposée. C'est dans cet ordre d'idées qu'il s'est servi d'un gâble en accolade au lieu du gâble de l'école allemande, et qu'au lieu de le garnir des pinacles usités dans ce style, il a imaginé des crochets qui ont un véritable caractère flamboyant. Le pinacle de ce gâble a été orné de feuilles frisées, ce qui n'existait pas ailleurs.

L'intrados de l'ogive est agrémenté d'ornements également flamboyants.

Les baldaquins sur lesquels sont placées les nombreuses statuettes qui peuplent les voussures du portail appartiennent à l'école flamboyante et non à l'école allemande, comme on pourrait le supposer. La balustrade qui traverse le gâble du portail ne ressemble pas à celle de l'école allemande; elle est affranchie, sous ce rapport, de tout esprit d'imitation.

Nous devons nous estimer heureux de posséder l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc et la cathédrale d'Anvers, les seuls monuments qui contiennent concurremment tous les éléments du style flamboyant appliqué à des monuments religieux et qui témoignent de l'origine belge de cette école.

Les monuments du moyen âge, ayant été construits à des époques différentes, par stades plus ou moins longs et nombreux, contiennent nécessairement des styles différents.

Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'ils renferment des fragments d'un goût douteux qui, à cause de leur caractère transitionnel, ne peuvent trouver place dans aucune classification d'école.

Cela devait exister naturellement à l'église de Bois-le-Duc comme partout ailleurs; or, on voit de quel secours est l'analyse archéologique qui permet de saisir, pas à pas, l'esprit qui a présidé à l'édification d'un monument, d'en distinguer les pièces improvisées de celles qui sont copiées, de reconnaître les conceptions géniales de celles qui ne le sont pas, d'assigner à chaque partie l'origine qui lui est propre et, enfin, d'expurger l'enseignement des documents qui ne sont pas classiques ou qui ne méritent pas de le devenir.

C'est grâce à cette science que l'exploration des monuments permet de recueillir tant de données instructives, et nous aimons à croire que cette méthode d'investigation fera entrer dans une ère nouvelle l'enseignement d'une architecture essentiellement nationale, incontestablement belle, et dont on a malheureusement ignoré l'existence jusqu'à ce jour.

CATHÉDRALE DE COLOGNE

'est grâce encore à l'archéologie architecturale que nous pouvons connaître l'origine du style de cette cathédrale, la plus belle qui existe au monde, et en apprécier la haute valeur esthétique.

Cette architecture, quoiqu'elle soit sortie de l'école mère *(early)*, possède les éléments complets de l'école allemande et, si l'on compare, par exemple, la base de la cathédrale de Cologne avec celle de l'école primaire (fig. 1), on concevra les difficultés qu'ont dû surmonter les créateurs de cette architecture avant de lui donner ce degré de perfection qui la distingue.

Quel génie ne leur a-t-il pas fallu déployer pour s'affranchir de l'imitation des styles romans, des styles classiques et du gothique anglais !

Dans l'intérieur de l'édifice on remarque différents modèles de bases qui se succèdent depuis le chœur jusqu'à l'entrée de l'église dans l'ordre d'une progression de forme de plus en plus idéale.

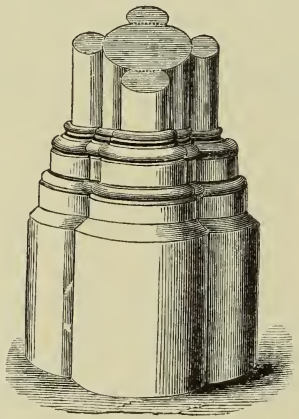


FIGURE 1. — BASE DE PILIER DE L'ÉCOLE MÈRE GOTHIQUE.

En effet, on voit autour du chœur la base primitive telle que nous la représente plus haut la figure 1, puis, peu à peu, et par tâtonnements, elle se perfectionne jusqu'au moment où elle devient, à l'entrée de la cathédrale, la véritable base allemande (fig. 2), qui n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre.

Il faut reconnaître que le créateur de la base de

l'école allemande s'est bien pénétré des fonctions qu'elle est appelée à remplir dans la structure d'un monument.

L'école mère gothique procédait avec moins de méthode, car elle ne se préoccupait pas du tout des relations qui doivent exister entre la base et la partie supérieure d'un édifice.

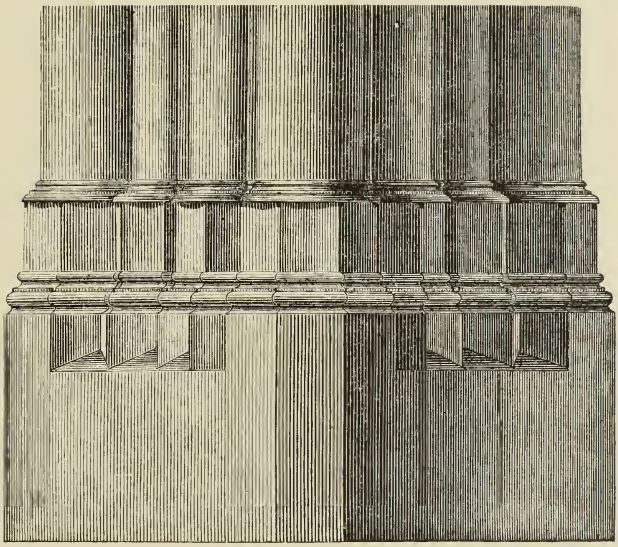


FIGURE 2. — BASE DE PILIER DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

C'est pour cela que l'on constate combien sont mal combinés les nervures des voûtes et tant d'autres détails de la voûte de plusieurs monuments élevés par l'école mère.

L'école allemande, elle, procédait avec beaucoup plus de sens artistique et il est aisé de concevoir le raisonnement que l'on se tenait quand on créait la base que représente la figure 3.

En effet, la colonnette B, se disait-on, doit être la plus forte de l'ensemble parce qu'elle est destinée à supporter directement l'archivolte ; la colonnette C, elle, peut être moins grosse, car elle n'a que trois nervures à supporter ; enfin, la colonnette A peut être plus mince que sa voisine, car elle a une charge moins forte que la sienne à soutenir.

Les artistes de l'école allemande ne travaillaient qu'après avoir bien ordonné et harmonisé toutes les parties des édifices qu'ils élevaient.

Il est regrettable que l'architecture se trouve aujourd'hui dans un si grand état de décadence et qu'on persiste à ne pas vouloir étudier les monuments sur place. L'étude de cette base est, en effet, des plus instructives et les enseignements que fournit l'analyse archéologique sont certainement plus féconds que ceux que fournissent actuellement nos académies.

La beauté de cette base démontre aussi qu'une œuvre de génie provient d'une conception innée et d'un travail où l'esprit et le cœur prennent plus de part que l'imitation servile ou la convention.

Nous reporterons le lecteur aux chapitres qui concernent le pilier et l'arcade ogivale. En relisant

ce que nous en avons dit, il appréciera d'autant mieux le génie de la base allemande. Au surplus, l'étude de ces deux membres mérite une attention soutenue, car ce sont les éléments principaux de la

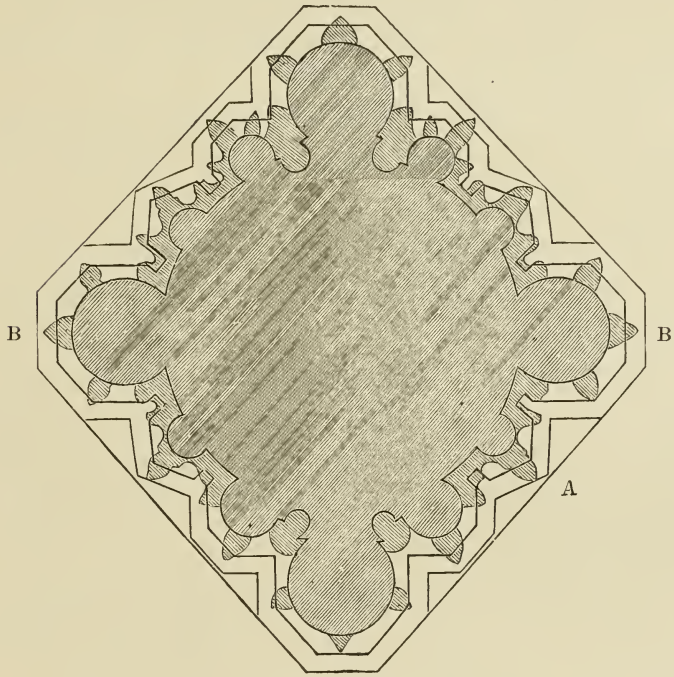


FIGURE 3. — PLAN DE LA BASE DU PILIER DE L'ÉCOLE ALLEMANDE.

construction. On peut dire qu'une composition est à moitié faite quand on a trouvé la base demandée par le haut de l'église.

On remarquera que le triforium et les broderies

des fenêtres émanent de la même composition et que l'on s'y est inspiré de l'école primaire.

Ce détail prouve, une fois de plus, que l'école allemande est bien le perfectionnement de l'école primaire, détachée de l'école *early* anglaise.

La claire-voie qui se trouve au-dessus du chœur, le transept et la nef principale sont des parties composées dans le même style.

Vu de l'extérieur, l'édifice s'élève très simplement du sol; une plinthe d'une très grande sobriété de lignes entoure le pied des murs.

Ce n'est qu'au fur et à mesure que l'église s'élève que les ornements deviennent plus nombreux et plus riches.

Les contreforts sont très simples jusqu'à la hauteur de la corniche. Celle-ci est surmontée d'une balustrade déjà bien ornée, puis viennent les pinacles où s'accumule une profusion d'ornements aussi riches qu'élégants.

Les bas-côtés, les fenêtres, les gâbles et les balustrades du comble sont ornés d'une manière heureuse et ces parties peuvent servir de modèles.

On peut observer, à l'extérieur comme à l'intérieur de cette immense cathédrale, toutes les phases d'évolution de l'école allemande depuis son origine.

En effet, l'arc-boutant du nord du chœur est beaucoup plus simple que celui du midi; cela démontre qu'au fur et à mesure de l'avancement des travaux l'œuvre se perfectionnait sans cesse.

Nous engageons l'architecte à bien observer ces membres; il remarquera ainsi les différentes phases par lesquelles a passé la conception de l'arc-boutant de l'école allemande depuis sa naissance jusqu'à son complet développement.

Les portails de la cathédrale de Cologne sont les plus beaux que l'on puisse trouver.

Leurs formes et leurs ornements donnent au parvis un aspect réellement monumental, qui dispose le fidèle à l'admiration dès son arrivée sur le seuil du temple.

Les allégories et les figures indiquent à tous le caractère religieux du monument.

L'architecture gothique, avec les moyens variés et symboliques dont elle dispose, permet beaucoup mieux de caractériser un édifice que ne pourrait le faire aucun style classique. En effet, il est impossible de reconnaître dans un monument élevé en style classique si c'est une bourse, un musée ou un théâtre; la façade n'a aucune expression et elle laisse absolument froide l'admiration du passant.

Sous ce rapport les styles classiques sont inférieurs aux styles gothiques. C'est ce que les artistes du moyen âge ont fort bien compris et ils ont voulu que le portail, la partie la plus noble d'un édifice, rappelle au fidèle, dès qu'il franchit les premières marches du monument, le but auquel il est consacré.

Sous ce rapport le portail de la cathédrale de Cologne est le chef-d'œuvre le plus parfait que l'architecture du moyen âge ait créé.

Les bas-reliefs et les allégories qui garnissent le tympan rappellent à l'esprit l'histoire et les préceptes du dogme chrétien ainsi que les faits saillants du passage du Christ sur la terre.

C'est bien là l'entrée qui convient à un monument élevé à la gloire de la religion et du Rédempteur du genre humain.

La cathédrale de Cologne est le seul monument gothique qui caractérise dans toutes ses parties l'école allemande sans mélange d'aucune espèce d'architecture; et cela tient surtout, nous le répétons, à ce qu'il a été élevé d'après un plan parfaitement et entièrement préconçu. Une partie de ce plan est encore exposée dans une chapelle du pourtour de la cathédrale.

En un mot, ce beau monument, unique au monde comme pureté et comme développement du style gothique, mérite, à tous les titres, d'être classé parmi les modèles les plus parfaits de l'enseignement académique.

CATHÉDRALE D'ANVERS

Ce monument avec sa jolie tour qui domine au loin est une véritable merveille, tant il contient de chefs-d'œuvre. Si cette cathédrale renferme tant de tableaux de nos grands maîtres et qui font l'admiration de tout le monde, on peut dire que le contenant est digne du contenu et que l'œuvre des architectes qui ont construit cet édifice ne le cède en rien à celle des Rubens et des autres grands peintres.

L'ignorance dans laquelle on tient l'archéologie architecturale, telle que nous l'entendons, est telle que l'on fait passer les cathédrales d'Amiens et de

Reims et l'abbaye de Saint-Denis pour de purs chefs-d'œuvre. L'analyse que nous allons faire démontrera, ainsi que nous le disions plus haut, que la cathédrale d'Anvers est une merveille d'architecture qu'aucun autre pays ne possède et n'a su imiter. Grâce à l'analyse archéologique nous connaîtrons les richesses que renferme l'architecture de ce monument et les beautés qui sont restées inconnues jusqu'à présent ou qui n'ont jamais été révélées aux académies par l'enseignement.

La cathédrale d'Anvers fut commencée vers 1352. Le chœur ne fut couvert que vers 1400. — C'est de cette première époque de 1352 que date l'apparition de la base du pilier primitif flamboyant, et l'on en trouvera la preuve dans une des chapelles qui entourent l'église ou le chœur. La disposition de cette base prouve que l'on a dû surhausser la cathédrale pour l'abriter des inondations qui étaient sans doute fréquentes dans ces temps. On a dû, pour cela, surélever le pavement de l'église, enterrer les bases primitives et en faire de nouvelles autour des piliers sur le nouveau pavement.

On peut voir aujourd'hui encore cette curieuse superposition de bases, l'une dans les fondements et l'autre au rez-de-chaussée (fig. 1).

La base nouvelle est analogue à celle qui existe aux piliers de la grande nef et dont la forme transitionnelle tend au style flamboyant religieux.

La caractéristique de cette transition est visible au point A où l'on remarquera des colonnettes semblables à celles qui se trouvent au pilier de la cathédrale de Cologne. Du côté des bas-côtés de l'église et des arcades ogivales, la base du pilier est même munie de moulures d'un caractère flamboyant très pur.

Les piliers de bas-côtés, dans leur ensemble, sont

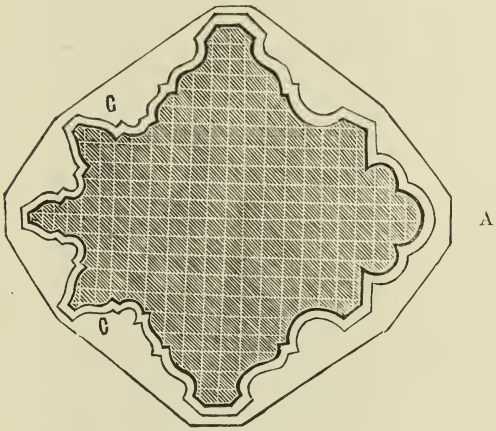


FIGURE 1. — PLAN DE LA BASE DE PILIER DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

déjà affranchis des formes transitionnelles de l'école allemande ; et l'on peut voir qu'ils ont été imités et employés dans beaucoup d'églises belges et notamment à Saint-Jean de Bois-le-Duc, Saint-Pierre de Louvain, à Diest, à Mons et à Hal.

Le pilier (fig. 2) possède une arcade ogivale qui revêt déjà un caractère flamboyant; et celle-ci se retrouve à Bois-le-Duc, Diest, Louvain, Hal, etc.

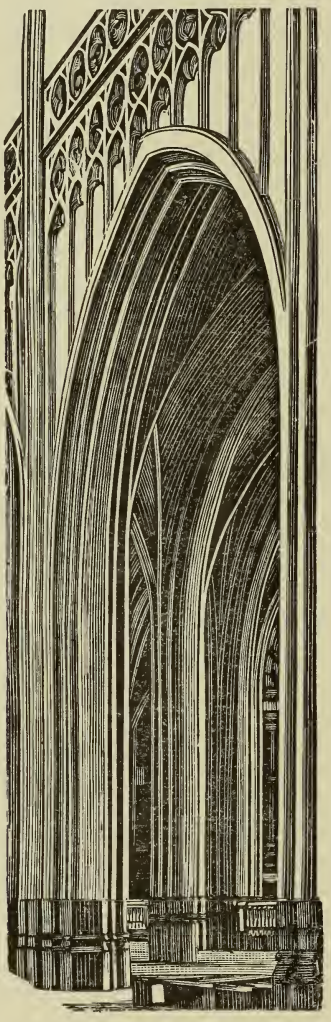


FIGURE 2. — PILIER DU TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

Le triforium que représente la fig. 2 est flamboyant, mais il a aussi un caractère transitionnel; tandis que celui qui est représenté par la fig. 3 est

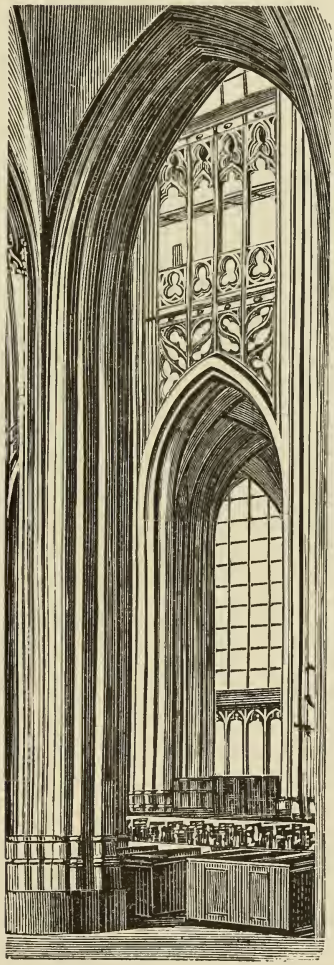


FIGURE 3. — TRIFORIUM DE SAINT-JEAN, A BOIS-LE-DUC.

définitivement du flamboyant accompli ; on en retrouve des exemplaires dans les églises citées plus haut.

La claire-voie flamboyante (fig. 4) a été employée également dans ces diverses églises.

L'extérieur de la cathédrale d'Anvers contient des parties exécutées à différentes époques, alors que le flamboyant déjà était en décadence, et nous engageons l'élève à ne pas se préoccuper de ces quelques détails, sans importance d'ailleurs, qui entourent l'église et le chœur.

La façade principale a subi jusqu'à une certaine hauteur les outrages des iconoclastes ; mais les restaurateurs qui ont été chargés de réparer l'état de choses primitif ont fait preuve d'une véritable incompétence.

Nous allons analyser maintenant la tour à partir de la corniche.

Le grand mérite de cette tour consiste dans l'ingénieuse et admirable superposition de contreforts à laquelle on a eu recours. Cette structure, aussi hardie qu'heureuse, a permis d'élever la tour à une hauteur vertigineuse, mais elle a aussi la propriété de maintenir singulièrement la charge que subissent nécessairement toutes les parties d'une masse de pierre aussi élevée.

Depuis si longtemps qu'elle existe, cette tour n'a pas subi le moindre changement de stabilité, et c'est à juste titre que la cathédrale d'Anvers est classée parmi les plus hauts édifices du monde.

Les écoles gothiques, anglaises, françaises et allemandes, ont dû limiter la hauteur de leurs tours jusqu'à la corniche, car elles ne connaissaient pas le

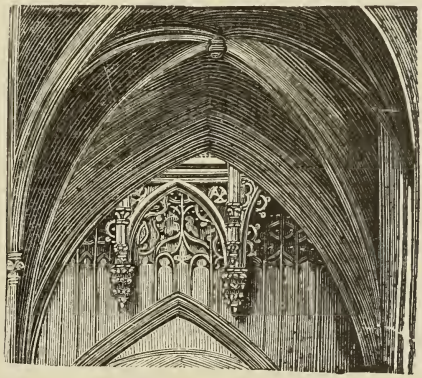


FIGURE 4. — DÔME ET CLAIRE-VOIE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

contrefort sans fin, qui caractérise la structure de la tour de la cathédrale d'Anvers et qui fait de ce morceau d'architecture un chef-d'œuvre comparable aux plus belles compositions classiques qui existent.

A la hauteur du comble les tours se terminent habituellement, dans les autres écoles, par une flèche octogonale, et cette disposition a le grand

défaut de présenter aux angles de la flèche des vides disgracieux.

L'architecte flamand de la cathédrale d'Anvers, lui, donne à la tour un deuxième étage et, pour éviter le mauvais aspect que présenterait la nudité de la tour, il transforme les contreforts en piliers boutants.

Il a été amené par ce fait à créer non pas un membre mais tout un ensemble de membres qui n'existaient dans aucune autre école, et il a réalisé ainsi une conception géniale inimitable.

A cause de la grande hauteur de la tour les faces octogonales de celle-ci devaient être consolidées dès le premier étage. C'est pour cela que l'artiste a recours au pilier boutant, qui résistera simultanément à la pression des parties supérieures de la tour et à celle des voûtes.

L'arc-boutant de bas-côté employé usuellement n'aurait pas convenu pour remplir ces fonctions et c'est ce qui a amené l'artiste à imaginer un arc-boutant qui répondît entièrement à ses vues.

Si l'on compare cet étage de la tour avec celui qui lui est inférieur, on y reconnaîtra tous les éléments de l'école flamboyante. En effet, tous les membres du pilier boutant dont nous venons de parler revêtent les formes de cette école. Il en est de même des gâbles et des gablets, des pinacles et des formes des fenêtres du premier étage émanant de la première école flamboyante, tandis que celles

des fenêtres du second sont beaucoup plus perfectionnées dans l'esprit du flamboyant pur. La balustrade du premier étage qui butte entre les contreforts a des formes transitionnelles, alors que celle du second est du flamboyant pur.

La transformation du contrefort en pilier boutant est certainement une œuvre de génie ; mais le couronnement de la tour que nous allons analyser est d'une conception plus admirable encore.

C'est ici que l'artiste flamand a créé des formes qu'on chercherait en vain ailleurs. Il s'est trouvé devant la tâche la plus ardue que l'on puisse concevoir, car, ne possédant aucun élément d'inspiration, il a dû songer à soutenir le couronnement de la tour d'une manière irréprochable et à terminer son œuvre aussi dignement qu'il l'avait commencée.

C'est grâce à la maturité qu'il a apportée dans l'élaboration de son plan qu'il est parvenu, sans défaillance, à produire une œuvre dont la hardiesse, la solidité et la beauté exciteront toujours l'admiration du monde.

Tâchons d'analyser le plan intellectuel de ce grand artiste.

Il est facile de voir qu'il a voulu, avant tout, procéder autrement que les architectes de son temps en rejetant l'emploi de la flèche. C'est en modifiant l'arc et le pilier boutants qu'il est arrivé à ses fins.

L'arc-boutant, dans une église, est destiné à résister contre la pression exercée par les voûtes de l'édifice, et à distribuer cette poussée au premier pilier boutant et au contrefort qui est surmonté du second pilier boutant.

Il représente un enchaînement de pressions collectives et il remplit le même office qu'une ancre qui traverserait l'édifice de part en part.

Ce membre trouve sa place dans la construction d'une église, mais il n'aurait pu être employé pour la consolidation de la tour de la cathédrale d'Anvers sans avoir subi une transformation.

L'architecte flamand a modifié sa forme, il lui a enlevé ses propriétés buttantes, si nous pouvons nous exprimer ainsi, et il l'a plié et façonné à son gré de manière à ce qu'il répondît à la destination nouvelle qu'il a voulu lui assigner.

La figure 5 nous montre ce membre d'un genre nouveau soutenant puissamment un ensemble de corbeaux. A la place qu'il occupe il ne butte pas, mais il soutient le point B, qui, sans son appui, ne résisterait pas sous le poids de la tour.

De plus, ce point B exigeait qu'un élément de résistance vînt l'aider à lutter aussi contre la pression latérale exercée par le corps de la tour.

A l'aide du pilier boutant C, ce hardi travail de génie s'élance à une hauteur remarquable sans que le temps lui ait fait subir la plus légère déviation.

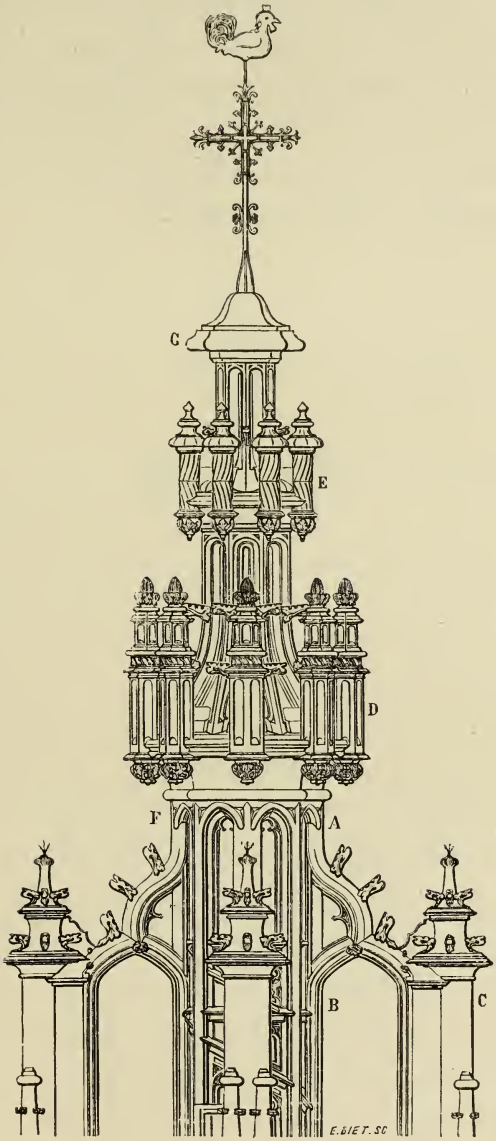


FIGURE 5. — TOUR DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS.

Dans les autres écoles gothiques, la flèche est terminée par un bouquet (fig. 6). L'architecte flamand, lui, dédaigne l'emploi du bouquet comme il a évité celui de la flèche, et il compose un couronnement qui surpasse en beauté tout ce que les autres écoles ont pu concevoir.

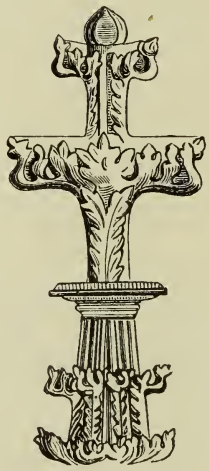


FIGURE 6. — BOUQUET.

Comme il eût été dangereux d'employer à une si grande hauteur les pinacles alors en usage, l'artiste modifie ce membre, comme nous l'indiquons aux points C, D et E. Il compose aussi un pinacle d'une forme absolument inédite, mais qui se trouve parfaitement à sa place, surtout à une telle élévation.

Les pendants, aux points D et E, n'ont aucun rapport de ressemblance avec la flèche des autres écoles et cette invention peut être considérée comme une belle œuvre.

En un mot, la transformation du contrefort en pilier boutant, la création de tant d'éléments nouveaux, de formes inédites et d'un goût parfait est une œuvre de génie, et l'on peut considérer que la cathédrale d'Anvers est un chef-d'œuvre comparable à ceux de la Grèce et de l'école gothique allemande.

Cette œuvre, entièrement due à une improvisation innée de l'artiste flamand, a un caractère génial incontestable et elle constitue une véritable merveille artistique qui ne se retrouve nulle part.

NOTRE-DAME DU SABLON

A BRUXELLES.

On ignore la date de la construction de cette église, mais son architecture dénote qu'elle a été édifiée vers la fin du XVe siècle.

A cette époque le flamboyant était en décadence, aussi cette église ne contient-elle que quelques parties qui méritent d'être rangées parmi les éléments du flamboyant religieux.

Les architectes qui l'ont construite — et ils sont nombreux, car ce monument contient des styles divers — ne connaissaient pas le génie de l'école

flamboyante; ils agissaient sans principes et sans discernement artistique. Nous avons même peine à croire qu'un plan d'ensemble ait jamais précédé la construction de cette église.

L'annexe qui se trouve adossée au chœur appartient au style flamboyant civil, et c'est pour ce motif que nous avons détaché cette partie pour l'introduire dans les éléments constitutifs de l'architecture civile.

L'analyse archéologique démontre que l'architecture de ce petit monument n'appartient pas au flamboyant religieux, l'architecture des églises étant née de la structure des cathédrales.

Les arcatures et les contreforts du portail de la façade principale contiennent certaines formes qui appartiennent à l'école civile et qui sont absolument hors de place dans un monument religieux construit dans le style flamboyant né dans les églises. On en trouve de semblables à l'hôtel de ville de Gand.

L'intérieur de l'édifice contient tous les éléments essentiels du flamboyant religieux qui conviennent à l'intérieur d'une église.

Il faut en excepter les grosses colonnes qui séparent la grande nef des bas-côtés.

Pourquoi n'a-t-on pas fait usage du pilier flamboyant qui existait déjà depuis plus de 150 ans, car il se trouve dans la cathédrale d'Anvers, l'église

Saint-Jean de Bois-le-Duc et ailleurs. C'est ce que nous ignorons. Il est admissible que l'architecte ne le connaissait pas, sinon il l'eût préféré à ces grosses colonnes.

Le triforium, sauf la partie supérieure des colonnes dont il s'agit, les fenêtres, les voûtes et les nervures peuvent être classés parmi les éléments du flamboyant religieux.

Les bas-côtés de droite et de gauche en entier sont bien conçus ; ils méritent d'être imités. Les formes des bases s'harmonisent avec celles du haut de l'édifice et elles sont en rapport avec les fonctions que les bases doivent remplir.

Sur ce point, l'architecte s'est inspiré des principes de l'école allemande. D'ailleurs, on remarquera que les piliers de toutes les églises construites en style flamboyant ont été conçus d'après les principes de l'école allemande.

Nous ne pourrions assez engager le lecteur à bien se pénétrer de la théorie du pilier flamboyant et à relire ce que nous en avons dit au commencement du présent volume, car la manière dont ce membre est composé constitue selon nous la pierre de touche du talent d'un architecte.

C'est d'ailleurs le membre le plus important de l'église gothique; il rassemble et conjugue toutes les forces et les pressions exercées par la partie supérieure de l'édifice. Aussi, avant de construire

un monument, faut-il en étudier soigneusement le plan, de façon que toutes les parties s'harmonisent au point de vue de l'esthétique comme au point de vue de la solidité, de la stabilité et de l'appareillage. Ainsi, avant de faire un pilier, il est important de considérer quelles sont les parties qu'il aura à supporter et les fonctions qu'il aura à remplir à l'égard de la voûte ; et les formes du pilier et de la voûte se subordonnent l'une à l'autre.

Les fenêtres avec leurs meneaux et leurs broderies sont bien étudiées ; on peut les prendre comme modèles.

Il en est de même des nervures prismatiques qui reposent sur une plinthe biseautée pour s'élancer ensuite dans la voûte où elles s'entrecroisent.

En un mot, les bas-côtés de droite et de gauche de l'église du Sablon constituent de beaux motifs.

A l'intérieur, le jour pénètre dans le chœur par des fenêtres excessivement hautes. C'est d'un goût passablement heureux, mais nous eussions préféré qu'un triforium vînt faire diversion, par l'allure horizontale de ses lignes, à la hauteur exagérée de ces fenêtres. Le chœur avec ses fenêtres si élevées contraste avec la grande nef garnie de triforium.

Néanmoins, à l'aide de cette disproportion, l'architecte a su habilement tirer parti de la situation.

Les voûtes et les nervures du chœur sont bien comprises.

Les transepts présentent des formes très inégales; celui qui se trouve à côté du chœur mérite seul d'être imité.

L'arc triomphal qui sépare le chœur du transept vaut aussi l'imitation. Les formes de la partie supérieure de cet arc viennent se confondre d'une manière ingénieuse et artistique sur une plinthe biseautée; c'est une belle œuvre.

L'intérieur de l'église Notre-Dame du Sablon contient beaucoup de bonnes parties appartenant au flamboyant religieux; il n'en est pas de même de l'extérieur, dont la valeur est bien médiocre.

Le portail de la façade principale est bien composé, mais il contient quelques ornements étrangers au style et dont la place serait mieux justifiée dans un monument civil.

Les voussures offrent un bel aspect à cause de leur profondeur.

Il est regrettable que le portail n'ait pas été couronné d'un gâble en accolade comme cela se pratiquait à l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc, à la cathédrale d'Anvers et aux églises de Diest et de Malines.

Les contreforts et les arcatures qui se trouvent à côté du portail ne sont pas bien compris et nous engageons l'architecte à ne pas les imiter.

Le portail de l'aile droite qui est resté inachevé renferme beaucoup de bonnes choses. Les vous-

sures en tiers-point sont profondes et elles sont chargées d'un grand nombre de petits dais sans statuettes.

Nous signalerons aussi le soubassement, qui peut servir de modèle jusqu'à la partie où les voussures viennent se ramifier en tiers-point.

Il est dommage que l'on ait employé un gâble de l'école allemande, sans pointe, au lieu du gâble en accolade qui caractérise le portail de l'école flamboyante.

Le portail de l'aile droite contient beaucoup d'éléments de cette école, mais celui de l'aile gauche lui est bien inférieur.

Les façades des bas-côtés n'ont pas un aspect monumental; cela provient de ce que les contreforts sont presque invisibles et ne font pas ressortir la structure du monument; c'est un défaut. Il est vrai qu'on les a placés à l'intérieur de l'église pour ménager des chapelles dans leurs espacements; mais ce n'était pas un motif pour se dispenser de construire des contreforts à l'extérieur. On ne masque jamais l'ossature d'un monument gothique sans faire injure au génie du style et, sous ce rapport, l'architecte de l'église Notre-Dame a rendu sa pensée d'une manière mesquine.

L'édifice est resté inachevé, car il ne possède pas de couronnement surmonté de balustrade et de pinacles.

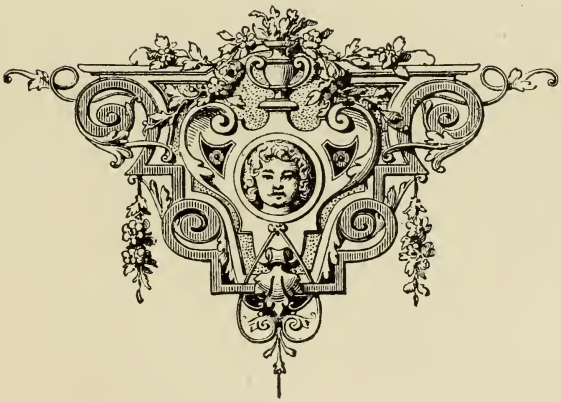
Les contreforts du chœur sont restés également incomplets; d'ailleurs, ils n'eussent pas mérité les honneurs de l'imitation. Il y en a de bien meilleurs dans d'autres monuments belges.

Nous pourrions continuer à faire ainsi successivement l'examen de tous les monuments historiques, mais cela nous mènerait trop loin.

Les analyses que nous avons présentées au lecteur sont choisies de telle sorte qu'il puisse y retrouver tous les éléments constitutifs des écoles traitées dans les quatre volumes de cet ouvrage.

FIN DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

NÉE DANS LES ÉGLISES BELGES.



ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE

CHAPITRE PREMIER

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE.

DEUXIÈME PARTIE

Nous allons enseigner une des plus belles et des plus utiles architectures, restée ignorée parce qu'on ne connaissait pas l'archéologie architecturale.

L'école flamboyante née dans les églises belges est sans conteste une architecture de grand mérite, mais celle qui est née dans les édifices civils vaut bien autant, parce que l'architecte s'en servira bien plus que de celle qui sert à construire des églises.

Jusqu'à ce jour l'architecte n'avait aucune architecture des monuments du moyen âge classée en éléments constitutifs.

L'enseignement précédent a déjà prouvé qu'une architecture se forme à la structure d'un temple. Cela s'est vu chez les Grecs, où l'architecture dorique a été formée au temple en bois des Doriens. De même les écoles gothiques ont été formées à des cathédrales du moyen âge. En effet, ne sont-ce pas les cathédrales romanes des XIIe et XIIIe siècles qui ont été transformées en cathédrales gothiques ?

Il en a été de même pour le style flamboyant civil, qui est né dans les hôtels de ville et dans les constructions civiles, et nullement dans les églises.

L'analyse des monuments civils belges montre que beaucoup d'édifices ont été élevés sans que leurs auteurs aient connu les éléments qui constituent une architecture.

Il n'en a pas été ainsi pour l'hôtel de ville de Louvain (fig. 1), et c'est grâce à l'architecte Layens que nous pouvons enseigner une œuvre qui servira de base pour l'étude de l'architecture civile.

Une cathédrale ou une église se compose d'autres membres qu'un hôtel de ville ; il y a deux structures, deux ossatures différentes.

Chacun de ces deux genres de monument a ses

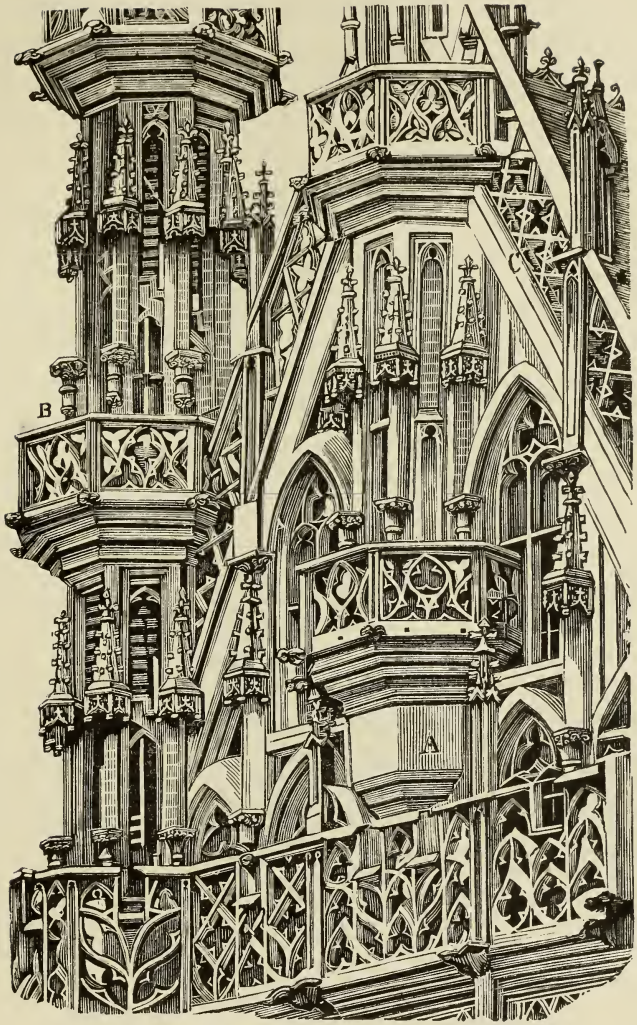


FIGURE 1. — TOURELLES DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

propres membres, son alphabet, ses différentes formes et ses ornements, et les éléments constitutifs diffèrent considérablement l'un de l'autre.

Ainsi, la structure d'une cathédrale gothique se compose des contreforts, des piliers boutants, des arcs-boutants, des grands portails, des grandes fenêtres, des piliers de l'intérieur, des triforiums, d'une claire-voie, etc., etc.

Le style flamboyant civil a un autre composé de membres. Les arcs-boutants, les piliers boutants, les grandes fenêtres, les grands portails, les piliers de l'intérieur et les triforiums ne pourraient pas être employés à un hôtel de ville ou à une construction civile. Et c'est ce que l'analyse archéologique architecturale a si bien su faire comprendre. C'est grâce à elle, qui a séparé l'école flamboyante civile du flamboyant né dans les cathédrales, que nous pouvons dès à présent les enseigner chacun à part.

En outre, une église et un hôtel de ville sont destinés à deux choses différentes : l'une à un service spirituel, l'autre à un service civil. Un hôtel de ville doit avoir des vues moins élevées qu'une cathédrale ou une église. Les détails d'un hôtel de ville sont plus petits. Sa distribution demande beaucoup de bureaux qui réclament des fenêtres. Les étages sont plus subdivisés, et ils demandent beaucoup d'appuis de fenêtres. Ces détails rendus architecturaux ont établi naturellement un autre style.

A qui attribuer tant de formes dans le style flam-

boyant civil? Qui les a fait naître? Ne sont-ce pas les nombreuses subdivisions d'étages réclamées par des usages civils? D'où vient la forme en accolade

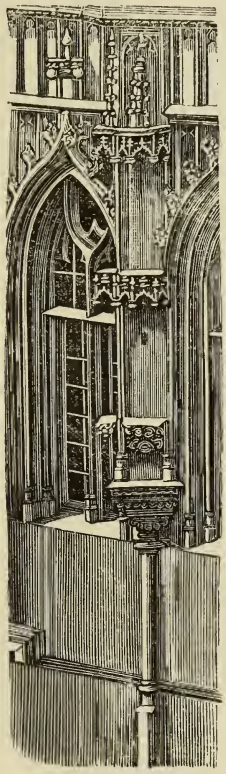


FIGURE 2. — FENÊTRE COURONNÉE D'UN GABLE EN PETITES ACCOLADES. HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

de la figure 2, si gracieusement appliquée à des fenêtres à l'hôtel de ville de Louvain ? N'est-ce pas à cause de ses nombreux étages? D'où vient l'appui

de ses fenêtres au point A, figure 2? N'est-il pas provoqué par des bureaux qui réclamaient les appuis de fenêtres? D'où vient le contrefort triangulaire

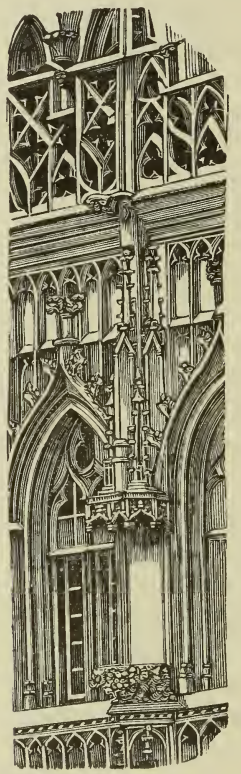


FIGURE 3. — CONTREFORT TRONQUÉ. HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

composé (fig. 3), avec ses nombreux cul-de-lampes, ses figurines, ses pinacles et tant de formes qui ne pourraient pas être appliquées à une église? N'est-

ce pas l'hôtel de ville de Louvain qui a fait naître ces jolis détails?

La fenêtre avec ses ébrasements (fig. 2) si profonds est un travail de maître. Où trouver une fenêtre si monumentale? Le cordon qui traverse les gâbles des fenêtres a été composé pour l'hôtel de ville de Louvain. La tourelle (fig. 1 au point B) partant du sol et qui surmonte le toit, placée à un des angles du monument, contraste absolument avec l'aspect des tours d'une église. Ce travail peut servir de modèle d'un membre indispensable pour l'école civile.

A quoi attribuer la balustrade (fig. 1) du comble, crénelée en forme flamboyante? N'est-ce pas pour différer d'une balustrade d'église? C'est le programme intellectuel de Layens : créer des formes qui ne peuvent pas être employées à des églises.

Le programme de cet éminent architecte a été le premier appliqué sur les constructions civiles. Et c'est grâce à ses œuvres que nous pouvons enseigner l'école flamboyante civile. Layens avait un guide qui lui prescrivait de rendre architectural l'hôtel de ville qu'il voulait construire. Ce guide lui faisait créer des formes nouvelles, commandées par la structure de son monument.

Ce grand principe fut appliqué dans tous les recoins du monument, de manière que le tout a le même mérite.

Les inventeurs des architectures inachevées et incomplètes, telles que la renaissance, le rocaille et tant d'autres, travaillaient sans programme intellectuel, et ils n'ont pas su finir leurs œuvres. Le contraire existait pour l'architecte de l'hôtel de ville de Louvain.

Ainsi, en regardant le pignon d'une église, Layens le transformait à son monument en lui ôtant toute ressemblance avec ce pignon d'église. La figure 1 en donne la preuve.

Pour architecturer une façade unie commandée pour transformer le pignon, Layens se sert d'une tourelle, figure 1 au point A, qu'il fait soutenir par un cul-de-lampe ou un encorbellement. Cette manière de rendre architecturale une façade unie ne rend pas seulement la tourelle utile, mais elle en fait un membre et un ornement agréable à la vue de tout le monde.

La figure 4 représente l'escalier de l'hôtel de ville de Louvain. Généralement les escaliers sont droits dans les autres constructions civiles. Ici l'architecte l'a rendu monumental et en même temps propre à son usage. Il devait permettre aux membres du Conseil de se placer aux deux côtés du magistrat parlant à la foule.

Nous avons dit plus haut que l'architecture dorique grecque a été formée au temple en bois des Doriens. Les éléments constitutifs que renferme

cette architecture ne peuvent servir qu'à élever un temple dorique.

Il en a été de même pour l'hôtel de ville de Louvain. Les éléments pour bâtir un hôtel de ville de 50 × 100 pieds de grandeur ne peuvent servir que pour cette construction.

C'est ce qui nous oblige à ajouter à ces éléments

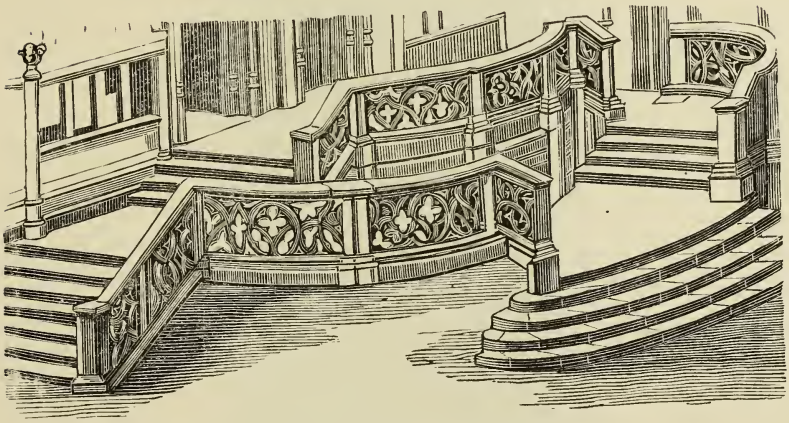


FIGURE 4. — ESCALIER DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN

d'autres éléments qui se trouvent épars dans les hôtels et monuments belges. Ces emprunts s'expliquent : Pour que l'école flamboyante soit vaste, apte à servir à l'édification de palais, de bourses, de mairies, de palais de justice, il faut plus d'éléments que pour bâtir un hôtel de ville de 50 × 100 pieds de grandeur. Ces constructions civiles deman-

dent d'autres membres. Ainsi, pour construire une bourse, un palais, il faut des galeries. Ces galeries demandent des colonnes, des arcades trilobées ou en d'autres formes, qui n'ont pas été employées à l'hôtel de ville de Louvain.

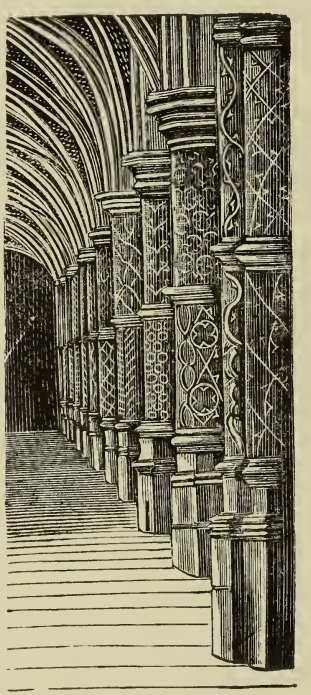


FIGURE 5. — COLONNE DE GALERIE. BOURSE D'ANVERS.

En ajoutant à l'école une colonne, par exemple, telle qu'elle a été créée à la bourse d'Anvers, on rendra l'école plus complète. En ajoutant ces

membres, on étendra l'école, qui à la longue aura ses éléments constitutifs assez complets pour construire n'importe quel monument.

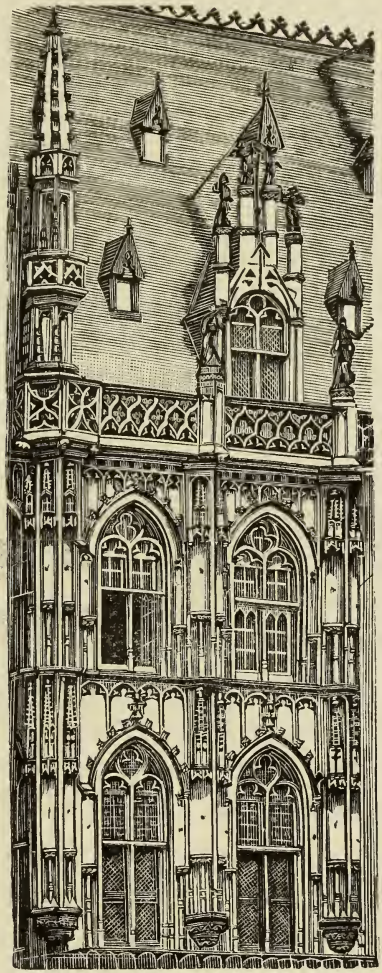


FIGURE 6. — HÔTEL DE VILLE D'AUDENARDE.

Pour que l'école soit nationale on pourrait donc étudier les autres monuments belges.

Ces monuments analysés, disséqués, rendront l'école si véritablement belge que nul pays ne pourra plus revendiquer l'honneur de l'avoir inventée. Par ce moyen l'élève connaîtra sans difficultés les hôtels de ville de Gand, d'Audenarde, de Mons, de Liége, de Bruxelles, etc.

Il en apprendra les défauts, y distinguera les beautés et les laideurs. Qui empêchera d'en utiliser certaines masses et de les rendre architecturales au moyen du gothique de l'hôtel de ville de Louvain, ou d'en prendre certains détails? Ainsi, en prenant la masse des lucarnes du Palais épiscopal de Liége, ou de l'hôtel de ville d'Audenarde, et en garnissant les angles par des clochetons reposant sur des cul-de-lampe, on rendra l'école flamboyante civile belge si jolie qu'elle surpassera en beauté toutes les architectures connues.

A l'annexe de l'église du Sablon à Bruxelles, et au portail latéral nord de la cathédrale d'Anvers, se trouve une composition d'une rare beauté qui pourrait servir à composer un portail ou une entrée monumentale pour l'école civile.

Au lieu que les voussures s'élancent en haut comme dans un portail d'église gothique, les arcades se placent en haut les unes devant les autres. Ce principe convient parfaitement à l'école civile, qui

par cette composition aura une arcade ne dépassant pas beaucoup la hauteur permise à une construction civile. D'ailleurs, cette entrée monumentale restera dans le programme de Layens.

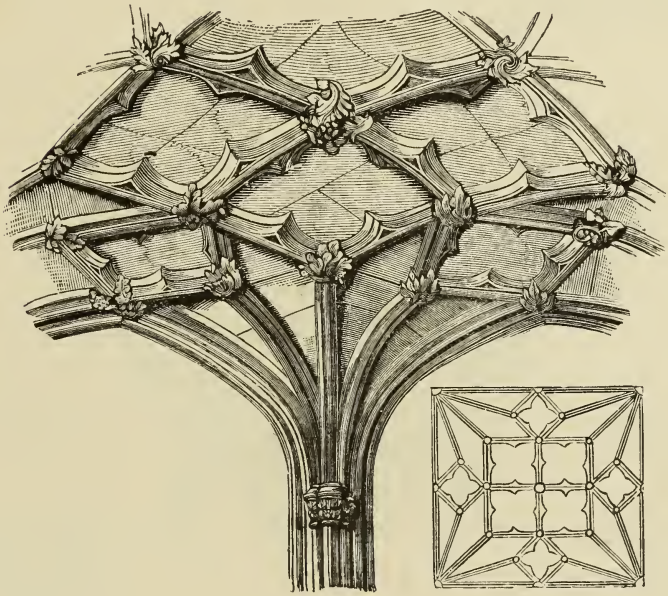
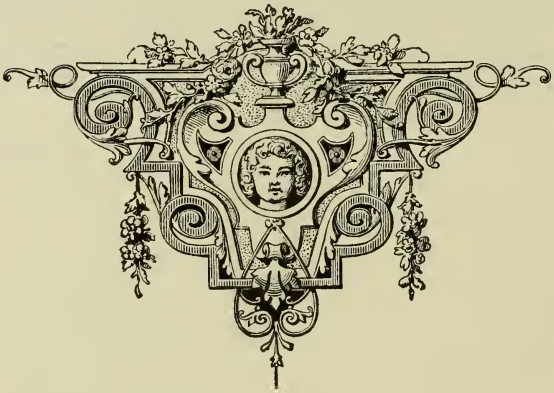


FIGURE 7. — VOUTE DES GALERIES.

Les galeries demandent des voûtes. On pourrait se servir de celle qui existe à la bourse d'Anvers, ou de celle que nous représentons à la figure 7.

Ces quelques pages ont expliqué l'origine de l'école flamboyante civile, comment on doit l'enseigner, l'exécuter, et où l'on doit en chercher la base, c'est-à-dire ses éléments constitutifs.

Dans les chapitres suivants nous développerons un à un tous les éléments qui constituent cette belle architecture.



CHAPITRE II

DÉFINITION DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE.

BASE ET SOUBASSEMENT, CONTREFORT, FENÊTRE ET APPUI DE FENÊTRE.

Nous abordons l'enseignement de l'école flamboyante née dans les constructions civiles, entre autres dans les hôtels de ville.

SOUBASSEMENT.

Le soubassement est un élément aussi utile à l'hôtel de ville que la base à la colonne.

Les soubassements des hôtels de ville de Belgique sont construits très simplement dès le sol, mais leurs

ornements et leurs moulures augmentent au fur et à mesure que le monument s'élève.

La figure 1 représente ce membre tel qu'il est

FIGURE 1. — SOUBASSEMENT.

généralement employé : c'est une simple plinthe surmontée de deux composés de moulures gothiques.

BASE.

La figure 2 représente une base de colonne de la bourse d'Anvers.

Nous recommandons à l'élève d'adopter cet élément quand il aura à composer une galerie pour un monument d'importance tel qu'un palais, une bourse, un palais de justice, etc.

Nous lui rappelons à ce propos que la colonne

est proscrite des écoles primaire, allemande et flamboyante née dans les églises et que ce serait commettre une grande erreur que de l'employer dans ces styles.

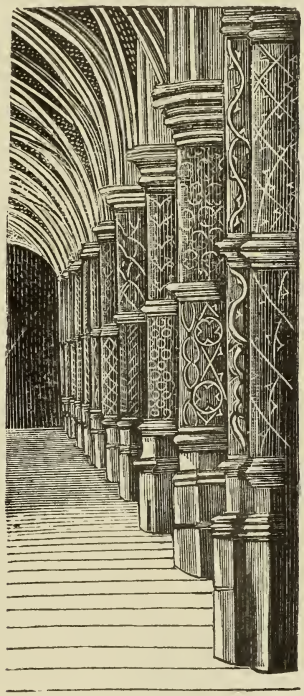


FIGURE 2. — BASE DE COLONNE DE LA BOURSE D'ANVERS.

Toutefois elle est redevenue indispensable dans le flamboyant, car il est né dans les hôtels de ville.

La figure 2 montre une base d'une admirable beauté, mais les moyens financiers des construc-

teurs ne permettant pas toujours de se livrer à un tel luxe de sculpture, nous engageons l'architecte qui se trouvera dans ce cas à employer la base qui se trouve dans la galerie de l'hôtel de ville d'Audenarde. Nous lui recommandons aussi la base et même toute la colonne de la galerie de la chapelle du Saint-Sang, à Bruges.

Nous voudrions nous servir de la plinthe des colonnes qui est représentée à la figure 2, dans le cas où nous aurions à construire une façade principale.

Cette addition serait justifiée par le contraste qui existerait, dès lors, entre la plinthe du flamboyant civil et celle du flamboyant religieux.

Pour qu'une école soit complète en éléments constitutifs, il faut qu'elle possède des soubassements qui diffèrent de ceux des autres écoles. L'addition de cet élément embellirait l'école flamboyante et ce style deviendrait ainsi éminemment propre à être employé et choisi pour tous genres de constructions civiles.

D'ailleurs la plinthe est une conception de nos pères et elle mérite d'être maintenue dans l'école et utilisée.

Nous nous permettons, à propos de cette dissertation au sujet de la plinthe, de faire ressortir une fois de plus l'utilité de l'analyse archéologique architecturale et la valeur des déductions qu'elle permet de tirer de la comparaison des édifices et de leurs détails.

CONTREFORT.

La façade d'un hôtel de ville comporte nécessairement un grand nombre de fenêtres, à cause des nombreux locaux à l'intérieur desquels il faut amener de la lumière.

Aussi, ce sont les trumeaux qui séparent entre elles les fenêtres, qui sont les membres de la façade.

Pour architecturer ce membre, l'artiste s'est servi du contrefort que représente la figure 3.

Ce membre, ainsi combiné, répond à sa destination et à son caractère.

Si l'architecte avait employé le contrefort d'église il eût commis une grande faute et ce, pour plusieurs motifs.

D'abord, le contrefort d'église ne se fût pas trouvé à sa place dans un édifice civil et cette disposition eût été contraire au génie de l'école.

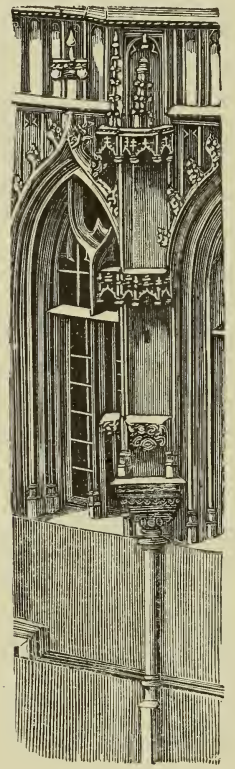
De plus, il eût obscurci l'intérieur de l'hôtel de ville et l'on n'eût pas pu se servir avantageusement des fenêtres.

Au point de vue artistique l'aspect en eût été grossier et trop massif à côté de tant de fenêtres et de mille autres petits détails. Il eût tout écrasé de sa masse.

Un hôtel de ville n'a pas besoin, du reste, pour la solidité de sa structure, du contrefort d'église; des trumeaux simplement ancrés et ayant l'épais-

seur d'un mur ordinaire suffisent pour maintenir la façade d'un édifice de ce genre.

Pour architecturer la façade, l'artiste s'est servi



D

FIGURE 3. — CONTREFORT DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

de contreforts à sections triangulaires. Ils sont employés comme ornement et non comme soutien.

Entrons maintenant dans l'étude des détails de l'hôtel de ville de Louvain.

L'architecte s'est servi d'une colonne (fig. 3) qui peut être supprimée; il l'a adoptée pour couper l'aspect trop uniforme du mur et de la plinthe.

Il est certain que l'emploi d'un corbeau soutenant le contrefort permettrait de corriger ce défaut tout en conservant à la façade le même caractère de beauté.

Nous supprimerions aussi la colonne, par ce motif qu'il est de règle, en matière de construction, que jamais une partie faible ne supporte une partie relativement plus forte; et, sous ce rapport, l'emploi de la colonnette D constitue un défaut.

Le contrefort, on le remarquera, est composé de deux montants de moulures, qui forment les panneaux. Les montants avancent pour former des refoulements très évidés destinés à recevoir des figurines.

Celles-ci reposent sur des corbeaux historiés et elles sont couvertes d'un baldaquin.

Cette partie est bien composée.

La seconde figurine a pour couronnement un baldaquin dont la flèche est artistement encadrée dans le panneau. Ce détail vaut la peine d'être imité.

En étudiant de près tous ces détails on doit reconnaître qu'ils ne sont pas l'œuvre d'un architecte ordinaire. Le tout forme une genèse de lignes d'aspects divers que le sentiment artistique seul a pu concevoir et exécuter.

Le contrefort, après avoir contenu trois groupes semblables à ceux que nous venons de définir, se termine, une fois arrivé à la corniche, par un

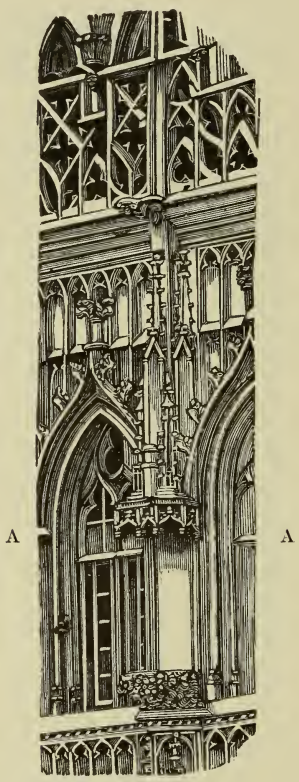


FIGURE 4. — CONTREFORT DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

pinacle, placé au-dessus de la balustrade crénelée (fig. 4).

Avant d'atteindre la corniche, la section triangulaire du contrefort se transforme en section carrée.

Cette diversion a pour but de rompre l'uniformité de la balustrade, de permettre le placement d'une gargouille et d'empêcher la corniche de profiler, ce qui certes eût été un grand défaut.

FENÊTRE FLAMBOYANTE CIVILE.

Dans la figure 4 on voit la fenêtre flamboyante civile, qui diffère tant de la fenêtre flamboyante religieuse qu'on ne pourrait même pas l'adapter dans une église.

Elle diffère de la fenêtre religieuse notamment en ce qu'elle est munie d'un cordon A destiné à recevoir un châssis mobile.

Celui-ci permet d'aérer à volonté les bureaux.

Le cordon est muni d'un coupe-larme pour qu'en cas de pluie l'eau ruisselant le long du châssis soit rejetée au loin. Sous tous ces rapports la fenêtre d'église et la fenêtre civile diffèrent comme aspect, comme destination et comme usage.

Les ébrasements des fenêtres ont un caractère si monumental que l'on ne pourrait concevoir mieux. Ils peuvent servir de modèle sans la moindre ajoute ni la moindre correction.

L'appui de fenêtre avec son gâble en accolade est d'une jolie composition (voyez les fig. 3 et 4). Le bouquet qui traverse le cordon achève heureusement le gâble.

Cette partie, la plus belle de la façade, est l'œuvre d'un artiste de grand mérite.

Tous les détails de cet appui de fenêtre sont si bien compris que cette partie surpasse en beauté toutes celles de la même espèce qui existent dans les autres monuments civils. On y reconnaît la main d'un maître.

Pour rompre l'uniformité de la ligne horizontale, l'architecte a placé un baldaquin surmonté d'une petite flèche encadrée dans un panneau ; cette jolie combinaison assigne au pinacle une place prédestinée.

Le seuil de fenêtre formant cordon a reçu une sculpture si harmonieuse que cette partie est plus belle que toutes celles qui existent ailleurs.

L'appui de fenêtre du deuxième étage a la même valeur artistique ; il est si richement sculpté qu'il mérite d'être exposé dans un musée à l'admiration de tous.

Le dernier étage est terminé par une arcature soutenant la corniche.

CHAPITRE III

TOURELLE

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes borné à analyser la façade de l'hôtel de ville de Louvain jusqu'à la corniche.

Dans ce chapitre nous allons continuer cette analyse en commençant par la tourelle.

La tourelle est un des membres les plus utiles du style flamboyant civil. Elle sert non seulement à contenir un escalier, mais son caractère artistique donne à un monument civil un cachet spécial que ne possède pas l'édifice religieux. Elle donne à la façade un aspect qui doit contraster avec celui d'une église.

C'est un membre d'un usage pratique indispensable et d'une utilisation ornementale indiscutable; par sa structure il transforme le gâble d'église en gâble de toiture d'un hôtel de ville.

L'utilité de la tourelle est du reste démontrée par l'usage qu'on en a fait constamment dans les hôtels de ville d'Audenarde, de Bruxelles et dans beaucoup d'autres monuments civils.

La tourelle de l'hôtel de ville de Louvain (fig. 1), au point B, mérite, par sa beauté, qu'on aille la visiter. Elle part du sol, où elle montre trois faces, pour continuer jusqu'au-dessus du comble où elle devient octogonale.

A la naissance des fenêtres du rez-de-chaussée chaque pan coupé est refoulé en arcature A pour le placement d'une figurine couronnée d'un baldaquin. Celui-ci est surmonté d'un pinacle d'une rare beauté et dont l'emplacement a été bien prévu. Il contient une place réservée à une figurine couronnée d'un gâble en accolade.

Dans chaque arcature, très profondément sculptée, se trouve une figurine soutenue par un corbeau historié et richement sculpté. Cette partie, composée avec un goût artistique réel, démontre que cet emplacement a été destiné à recevoir la statue de personnages estimés.

Nous prions l'élève d'aller étudier cette composition sur place et de la comparer avec d'autres du

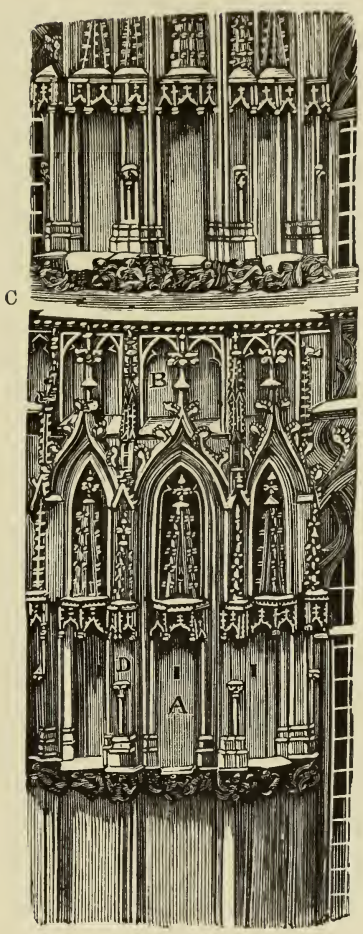


FIGURE 1. — TOURELLE DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

même genre dans d'autres hôtels de ville. Il remarquera aisément qu'il n'existe nulle part ailleurs qu'à Louvain une conception d'une si rare beauté.

L'étude de ce travail de maître n'est d'ailleurs pas achevée.

Afin d'harmoniser la tourelle dans toute son étendue, l'artiste a garni les parties B des murs d'arcatures très profondément sculptées qui rendent fort jolie cette partie de la tour, surtout en compagnie des belles compositions que nous venons d'analyser.

Le cordon C qui finit la partie de la tourelle correspondante au rez-de-chaussée est d'une beauté et d'une richesse de sculpture qui ne se retrouve nulle part ailleurs qu'à Louvain.

La partie D du rez-de-chaussée contient un petit contrefort qui couvre la jonction des trois pans coupés de la tour. Ce petit contrefort a une valeur artistique qui échappera certainement à un architecte sans goût.

Afin de couper jusqu'à la moindre apparence d'horizontalité classique que pourrait présenter une série de trois figurines à la même hauteur, l'artiste a eu soin d'en placer une sur un piédestal un peu plus élevé que les autres.

Ce travail, digne d'un artiste de grand mérite, embellit cette partie de la façade d'une manière exquise.

Afin de diversifier la répétition des arcatures, des pinacles et des gablets en accolade, il termine ce petit contrefort par un pinacle d'une composition si

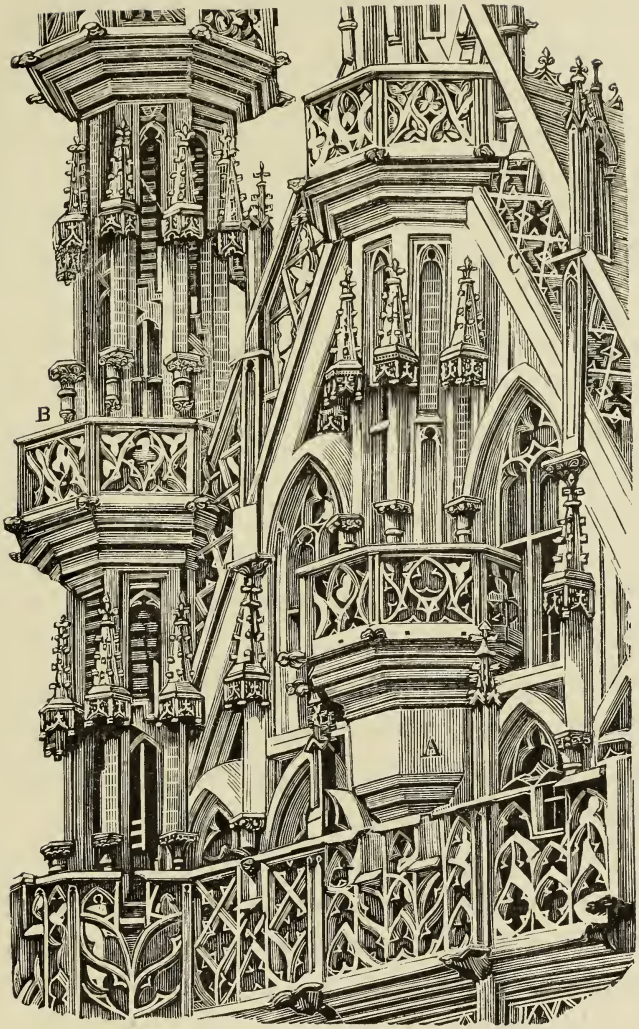


FIGURE 2. — PIGNONS ET TOURELLES DE L'HÔTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

heureuse et d'un si bel effet que réellement il vaudrait mieux que cette partie de tourelle fût placée

dans la vitrine d'un musée archéologique qu'exposée aux intempéries de l'air.

La première partie de cette tourelle est un véritable chef-d'œuvre, une synthèse réduite de tous ceux qui sont accumulés dans ce beau monument.

Le deuxième et le troisième étage de la tourelle ont été composés avec la même habileté magistrale. C'est un ensemble de lignes géniales qu'il sera toujours rare de rencontrer ailleurs.

De telles œuvres de génie imposent la nécessité d'ériger l'hôtel de ville de Louvain en modèle pour l'enseignement de l'architecture flamboyante civile.

Les ombres et les lumières sont ménagées avec une habileté consommée; elles ont été comme pétries et modelées à la main, tellement leur effet répond à la conception originelle de l'auteur.

Voyez combien la ligne horizontale, ennemie du génie gothique, est harmonieusement rompue par des dispositifs d'une richesse, d'une ingéniosité et d'une beauté sans égale.

Aussi quel génie n'a-t-il pas fallu à Layens pour rendre architecturale une telle masse de pierres!

Mais existe-t-il dans les monuments civils de la France et de l'Allemagne un édifice comparable à l'hôtel de ville de Louvain, dont les siècles proclameront toujours le mérite transcendant? Nullement.

L'analyse des édifices civils de ces pays démontre

qu'à l'époque où Layens construisit l'hôtel de ville de Louvain, on ignorait complètement la nature, le caractère et la raison d'être des éléments constitutifs d'une architecture.

On ignorait qu'un monument devait être un ensemble raisonné de membres, de moulures et d'ornements judicieusement répartis.

Nous finirons l'analyse de la tourelle en faisant remarquer qu'arrivée à la corniche qui entoure le monument, elle continue à s'élever, mais sous la forme octogonale.

Comme le représente la figure 2, elle possède une deuxième et une troisième balustrade et elle se termine par une flèche spéciale d'hôtel de ville.

La tourelle renferme un escalier depuis le sol jusqu'à sa partie la plus élevée.

CHAPITRE IV

PROJET D'ÉLÉMENTS PROPRES A COMPLÉTER ET A ÉTENDRE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE.

L'hôtel de ville de Louvain, nous l'avons vu, possède les éléments voulus pour l'édification d'un monument de 50 × 100 pieds de grandeur.

Mais pour élever des palais, des bourses et d'autres constructions civiles il faut plus d'éléments que n'en possède l'hôtel de ville de Louvain.

Il faudrait des piliers, des colonnes, des portes plus monumentales que celles de Louvain et beaucoup d'autres éléments que réclame un bâtiment plus vaste que celui de cette ville.

La création de ces éléments compléterait l'école flamboyante et ils permettraient, en la rendant plus vaste, de composer des monuments plus grandioses, quelle que soit d'ailleurs leur destination.

C'est grâce à la découverte de l'*analyse archéologique architecturale* que nous devons ce progrès qui permet d'enseigner, d'étendre, d'appliquer les éléments d'une école à tous les genres de constructions civiles.

L'éminent architecte de l'hôtel de ville de Louvain, en créant cet édifice de 50 × 100 pieds d'étendue, s'est naturellement servi d'un nombre d'éléments relativement plus restreint que s'il avait dû construire un monument plus vaste ou plus compliqué. Son école ne s'est pas étendue au delà de ce que lui assignait la structure de l'édifice qu'il avait à élever.

Layens concevait ce que c'était qu'un membre, il connaissait les éléments qui doivent les rendre architecturaux, il savait qu'un monument est un composé de membres, et s'il avait pu construire un édifice plus grand que son joli hôtel de ville, il se serait servi d'éléments plus nombreux que ceux renfermés dans l'hôtel de ville de Louvain.

Un travail qui aurait pour but de compléter l'école flamboyante par la création des éléments qui lui manquent pour permettre de construire dans ce style de grandes constructions, ce travail

rendrait cette école tellement vaste en éléments constitutifs qu'elle surpasserait toutes les autres en richesse et en beauté.

Grâce à l'existence de nos propres monuments et à la découverte de l'analyse archéologique architecturale qui a jeté le jour sur leur construction, cette belle architecture n'aurait sa pareille nulle part ailleurs.

Quelque grand que fût le génie de Layens, la Belgique a possédé d'autres artistes de talent et nos monuments le prouvent. Une analyse rationnelle de leurs œuvres seule nous permettra de compléter et d'agrandir l'école de Layens.

L'analyse détaillée des monuments civils belges démontre que les architectes ignoraient complètement les éléments de l'école flamboyante civile. Cette ignorance nous a laissé des parties tellement inférieures que nous ne saurions pas les utiliser. En revanche, on trouve des parties d'édifices si parfaites que l'on ne pourrait rien imaginer de mieux.

L'analyse archéologique à laquelle nous allons procéder nous permettra de détailler ces œuvres et de choisir les éléments constitutifs les plus beaux, les mieux conçus pour l'établissement d'une école flamboyante civile plus vaste.

Le portail latéral de la cathédrale d'Anvers et l'une des annexes de l'église du Sablon, à Bruxelles,

possèdent un principe d'arc dont on pourrait utilement se servir pour composer une entrée monumentale.

Ces deux compositions renferment un élément commun qui permettrait également de construire un portail et une arcade monumentale.

Pour s'affranchir de l'emploi de l'ogive en tiers-point usitée dans les églises, les architectes de ces deux monuments font ramifier les nervures vers le haut, de manière que chaque arc avance sur l'autre.

Ce principe, qui n'existe pas dans l'école flamboyante religieuse, pourrait être adopté pour la construction de portes monumentales, et cet élément enrichirait beaucoup l'école flamboyante civile.

Comme la porte d'entrée de certaines constructions civiles ne demande pas une élévation aussi grande que le portail d'église, cette combinaison que nous préconisons, et qui consiste à placer une arcade devant une autre, permettrait de rendre les portes d'entrée civiles monumentales tout en en réduisant la hauteur.

On posséderait ainsi un portail civil d'une grande valeur artistique et qu'il serait préférable d'adopter, à raison du contraste qu'il présenterait à côté du portail d'église.

Nous engageons le lecteur à étudier sur le vif ces deux compositions, le livre en main.

L'annexe de l'église du Sablon à laquelle nous faisons allusion se trouve reproduite en plâtre au Musée archéologique de Bruxelles.

Puisque nous parlons incidemment de cette espèce d'exposition, nous saisirons cette occasion pour engager l'élève à n'y étudier que l'élément que nous lui signalons. Nous lui donnons ce conseil afin qu'il ne risque pas de s'égarer dans ce musée qui ne renferme, après tout, qu'un ramassis de pièces et de morceaux présentés sans aucune suite et sans date chronologique.

Les détails des architectures gothiques qui y sont rassemblés sans ordre ont été placés là parce qu'il se trouve qu'ils ont flatté l'œil de quelques personnes à qui la connaissance de l'analyse archéologique est absolument étrangère.

Le Musée de Bruxelles est l'œuvre de littérateurs et non d'architectes archéologues; c'est un dédale où l'architecte studieux se perdra. Chercher la science archéologique là, c'est s'exposer à la fuir, c'est courir autant de risques contraires qu'il y a de routes pour s'égarer.

Nous prions l'élève d'étudier attentivement le plan de ces portes monumentales; il y verra de quelle manière l'ébrasement a été composé.

La nervure en arcade trilobée vient se ramifier par le haut devant une autre arcade surbaissée.

Il est à remarquer que ces trois arcades, au lieu de monter à la manière des arcades en tiers point, restent toutes trois à la même hauteur, ce qui a une grande importance pour les constructions civiles.

Les portes monumentales composées de la sorte contrasteront avec les portails créés dans les églises des écoles gothiques allemande, française et flamboyante.

L'admission de ce détail dans l'enseignement de l'école gothique civile rendrait celle-ci si parfaite qu'elle surpasserait en beauté toutes les architectures connues.

L'architecte qui aura eu l'enseignement tel que nous le lui donnons déjà en partie acquerra le sentiment et la sûreté dans ses études.

Convaincu que le chemin qu'il suit est le bon, il s'encouragera, ses idées s'étendront; ses travaux seront fructueux et rencontreront le succès.

COLONNE.

Les lignes qui précèdent proposent le plan d'une porte monumentale pour compléter l'école flamboyante civile qui, actuellement, ne possède pas ce membre.

Nous allons parler de la colonne, qui, en architecture, joue un grand rôle.

Dans l'école primaire anglaise continentale *(early)*, l'école allemande et l'école flamboyante, née dans les églises, la colonne n'existe pas, par la raison que ces écoles ne la considéraient pas comme un membre.

Mais dans l'école flamboyante civile elle rentre avec cette valeur et il est permis de s'en servir sans commettre une erreur.

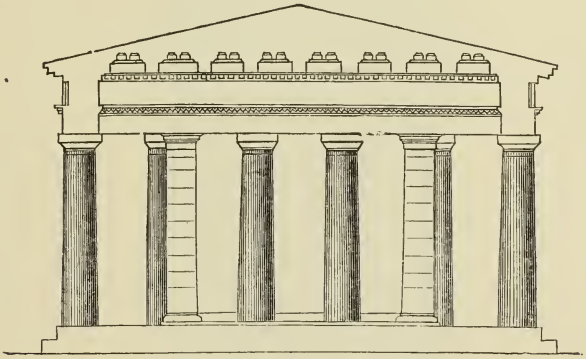


FIGURE 1. — COUPE D'UN TEMPLE GREC.

Dans les écoles gothiques susdites elle n'a aucune valeur principale, elle sert tout au plus à architecturer un membre.

Un exemple sera utile pour mieux faire comprendre cette pensée.

La colonne était, on le sait, le principal membre du style chez les Grecs et les Romains, et sans elle leur architecture ne pourrait exister, car c'était le soutien le plus indispensable de leur édifice.

La manière dont les édifices grecs et romains sont entourés de colonnes montre bien l'importance dont cet élément jouissait dans leurs styles (fig. 1).

Dans les écoles gothiques la colonne est suppri-

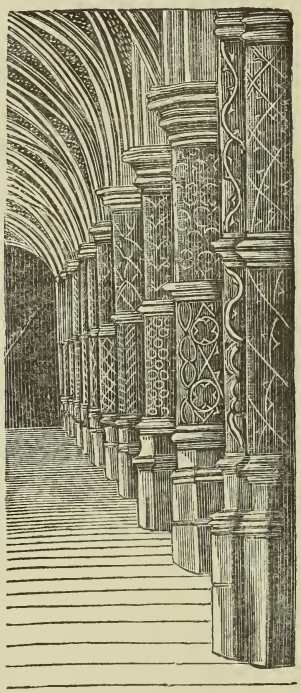


FIGURE 2. — COLONNE DE LA BOURSE D'ANVERS.

mée, mutilée, anéantie ; elle est devenue une lettre de l'alphabet alors qu'elle était une phrase dans les écoles grecques et romaines.

C'est encore ici le cas de constater combien l'ana-

lyse archéologique architecturale rend des services par la justesse de ses déductions.

C'est elle qui nous permet, à propos de la colonne, de connaître ce membre dès l'origine des architectures, ses mutilations, les relégations qu'il a subies et sa réhabilitation après une longue suite de siècles dans une architecture aussi belle, aussi sublime dans son genre, que celle dont ce membre est provenu.

Si l'emploi de la colonne n'a pas sa raison d'être dans les édifices religieux, ce membre trouve sa place tout indiquée dans les galeries des édifices composés en flamboyant civil.

Nous ne pourrions assez engager le lecteur à revoir ce qui a été dit sur l'emploi de la grosse colonne dans certaines églises gothiques.

Il reconnaîtra que l'ignorance de la constitution du véritable pilier gothique est réellement bien la cause de l'erreur grossière dans laquelle ont versé les architectes qui se sont servis de la colonne dans quelques édifices religieux gothiques.

Mais nous continuerons à nous servir de cet élément indispensable pour la construction des galeries en flamboyant civil et tel que le représente la figure 2.

GALERIE.

C'est une des parties les plus nécessaires à l'édification des grands monuments qui réclament, par leur destination, une certaine élévation, un grand nombre de locaux et une ou plusieurs grandes et hautes salles destinées à la tenue d'importantes et solennelles réunions.

L'adjonction de la galerie aux éléments existant à l'hôtel de ville de Louvain enrichirait donc le flamboyant civil d'un membre indispensable pour la construction d'édifices plus grands que celui de Louvain.

Une galerie de l'espèce se composerait de colonnes et d'une balustrade supportée par une arcade trilobée en accolade, ou analogue à celle dont nous préconisions plus haut la décomposition pour la construction d'une porte monumentale.

L'intérieur de cette galerie demande en outre des voûtes et des nervures.

L'addition de ce détail permettra à l'architecte d'étendre et d'enrichir ses idées et il aura une collection complète d'éléments de composition.

Le type de colonne de galerie que nous proposons à l'élève est celui qui se trouve à la Bourse d'Anvers (col. A, fig. 2).

Cette œuvre de nos pères mérite incontestable-

ment l'honneur d'être prise comme modèle. Si l'on compare les colonnes de la galerie de ce monument, on voit que leurs panneaux sont variés. Cette variété d'ornements et de moulures rend une galerie excessivement jolie.

Les bases et les chapiteaux des colonnes méritent également l'imitation.

A la Bourse d'Anvers une arcade trilobée surmonte les colonnes. L'aspect de cet élément contraste un peu avec l'arc en accolade dont l'architecte Layens a fait un si bel usage à Louvain ; aussi nous recommandons à l'élève de préférer ce dernier arc.

Un appui de fenêtre et un arc en accolade semblable à ceux de Louvain supportés par les colonnes de la galerie d'Anvers constitueraient un beau morceau d'architecture flamboyante civile.

Le gâble en accolade pouvant être soutenu par un cul de lampe ou une console, cette transformation resterait dans le génie de l'école en enrichissant celle-ci.

Aux yeux de l'architecte vulgaire la console paraîtra insignifiante, mais un artiste sérieux trouvera utile de l'employer.

En effet, cet encorbellement a l'avantage de supprimer l'effet désagréable que présente l'uniforme nudité de certaines parties de la façade. La console permet aussi de faire avancer la balustrade

et de créer des oppositions d'ombre et de lumière. On sait que plus il y a de saillies dans une façade plus celle-ci sera jolie et monumentale.

Cette addition donnera donc à l'architecte de génie un élément d'expression de plus, ce qui ne pourra que fortifier sa conception et enrichir son imagination.

Une galerie d'intérieur est généralement voûtée en briques maçonnées entre des nervures plus ou moins sculptées, — la Bourse d'Anvers et le palais épiscopal de Liége donnent de jolis exemples de cette disposition — et la voûte présente les mêmes combinaisons que celle d'une église; elle ne diffère de celle-ci que par un plus grand nombre de subdivisions (fig. 3). On peut, au lieu de se servir d'un ornement à l'intersection des nervures, n'employer uniquement que celles-ci.

Il est à remarquer toutefois que, bien que la voûte soit divisée en compartiments, la pression qu'elle exerce se divise entre les nervures pour être transmise par celles-ci aux piliers, où elle se résume et se concentre.

Si l'élève veut se donner la peine de relire ce que nous avons dit au sujet des voûtes d'église, il apprendra que les nervures constituent les membres de la voûte et que le remplissage de celle-ci n'a pas plus d'importance que le mur uni qui se trouve dans certaines parties de l'église ou le vulgaire mur de refend d'une maison.

Un architecte sérieux ne se méprendra pas sur l'importance réelle et relative des nervures et du remplissage de la voûte.

Il sait que des nervures bien appareillées en

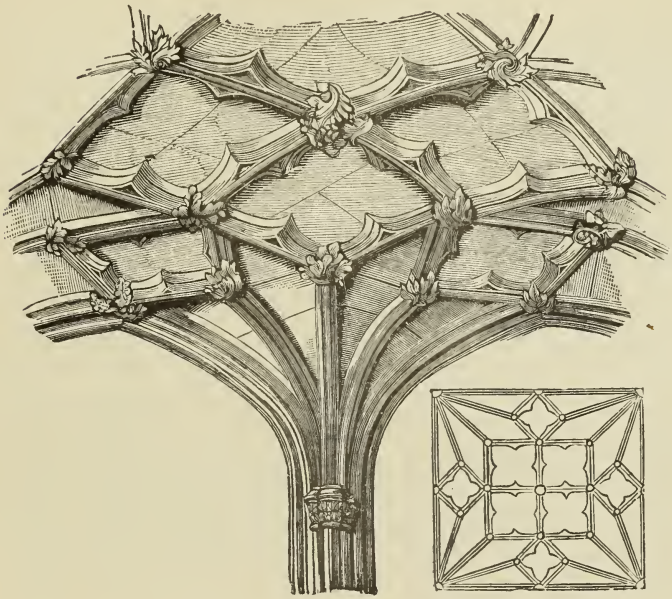


FIGURE 3. — VOUTE DES GALERIES.

pierre dure suffisent au soutien inébranlable d'une voûte, celle-ci fût-elle même laissée à jour, et que construites en briques les nervures feraient infailliblement crouler un édifice.

L'église de Laeken près de Bruxelles présente un

triste exemple de nervures en briques. Nous engageons l'élève à aller visiter ce bâtiment, afin d'étudier les vices de construction qu'il renferme.

LUCARNE.

Cet élément est le dernier qui doit compléter l'école flamboyante civile.

La lucarne ne sert pas seulement à éclairer les greniers, mais c'est un complément indispensable de l'école pour couper, au-dessus de la corniche, l'uniformité de la ligne horizontale.

Cet élément enrichit d'ailleurs heureusement une façade gothique.

Nous conseillons à l'élève de se servir de l'école de l'hôtel de ville de Louvain et de prendre comme modèle *de structure* non la lucarne d'Audenarde, mais celle de Liége; nous disons structure, car nous n'engagerons pas à adopter de toutes pièces la lucarne de Liége.

Le style de l'hôtel provincial de Liége s'éloigne tant de celui de l'hôtel de ville de Louvain que nous ferions une mauvaise communion de style en copiant servilement la lucarne de Liége.

Cependant ces éléments de l'école de Liége paraissent aux yeux de l'architecte sans goût comme la partie qui embellit le plus la façade de ces édifices. C'est une erreur.

Nous ne parlerons que de la lucarne de Liége, dont nous recommandons l'emploi de la masse et non le style.

Ainsi, les pinacles qui la terminent sont placés sans art, les gâbles ne sont pas bien conçus. La

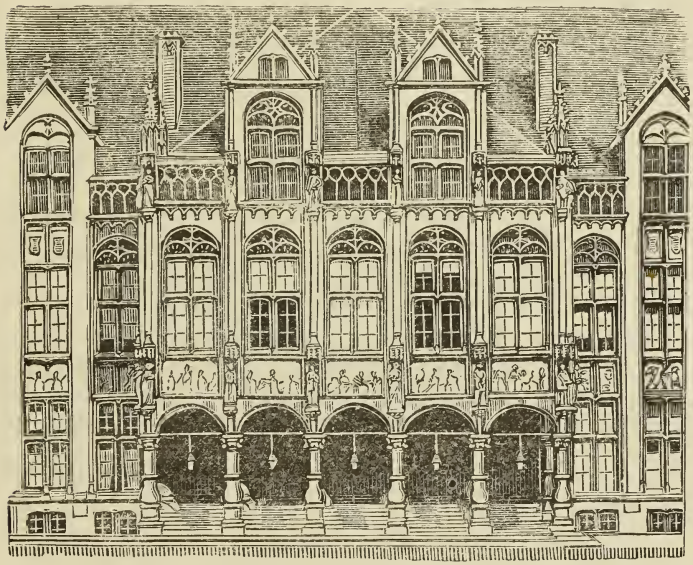


FIGURE 4. — FAÇADE PRINCIPALE DE L'HÔTEL PROVINCIAL DE LIÉGE.

fenêtre carrée placée dans le gâble est une hérésie esthétique et le génie gothique la répudie.

L'architecte Layens, qui a fait le bijou de Louvain, n'eût pas commis une faute aussi grossière.

Les lucarnes qui surmontent les corniches des autres façades sont d'une conception plus mauvaise et deux énormes trumeaux partant du sol au-dessus de la corniche reçoivent un gâble pour achever ce travail peu artistique.

Entre ces deux trumeaux on a placé les fenêtres d'étages munies d'appuis, détail obligatoire pour prévenir les chutes.

En un mot, le style de ces lucarnes diffère tant de l'école flamboyante civile que nous engageons l'artiste à ne pas en faire usage. Qu'il se garde de partager l'admiration enthousiaste de l'architecte vulgaire à la vue de ces lucarnes, car s'il s'y arrête et s'il en prend des impressions, il sera pour longtemps égaré dans ses études.

Du reste, comme cette description se trouve placée à la fin du dernier volume de cet ouvrage, l'élève aura déjà suffisamment appris à distinguer le beau du laid et à accepter l'un en rejetant l'autre.

Avec l'adjonction des éléments que nous avons préconisés plus haut, l'école gothique civile nous semble complétée. L'artiste trouvera assez de membres à sa disposition pour composer un monument quelconque, quelque important qu'il soit et quelque grandiose qu'il doive paraître.

Nous allons continuer maintenant l'étude des hôtels de ville de Bruges, de Mons, d'Audenarde,

de Liége, de Gand et de Bruxelles, et cette analyse nous permettra de distinguer et de reconnaître les parties qui ont du mérite et de corriger en même temps celles qui contiennent des défauts.

CHAPITRE V

HÔTEL DE VILLE DE BRUGES.

Le chapitre précédent complète l'exposé de l'école flamboyante civile. Les développements qu'il contient permettront dorénavant de composer une bourse, un palais, ou n'importe quelle grande construction civile. Dans ce chapitre nous allons analyser l'hôtel de ville de Bruges.

Cette étude, en montrant ce que ces édifices contiennent de beau et de médiocre, permettra de distinguer, pour l'enseignement, les éléments qui méritent d'être classés parmi ceux de l'école flamboyante civile.

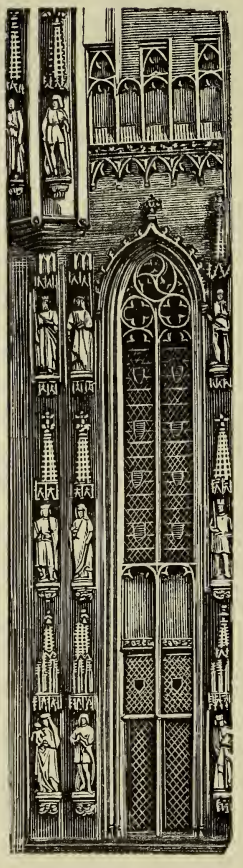


FIGURE 1. — FENÊTRE. HÔTEL DE VILLE DE BRUGES.

Les fenêtres élancées de l'hôtel de Bruges pèchent en ce sens qu'elles ne donnent pas à la façade le caractère ou plutôt l'aspect d'un hôtel de ville.

Une des qualités de la composition d'un monu-

ment, c'est d'indiquer, au premier abord, la destination à laquelle il est affecté. En effet, une église, une bourse, un palais de justice, un hôtel de ville, doivent avoir chacun sa physionomie caractéristique.

Cela n'existe pas à l'hôtel de ville de Bruges. Aussi, dans l'intérêt des arts, nous conseillons à l'élève de ne jamais se servir de fenêtres hautes, comme à la façade.

Les trumeaux qui séparent les fenêtres, et qui s'élèvent du rez-de-chaussée à la corniche, sont d'une composition très médiocre. Ils sont bien garnis de statuettes, mais la manière dont celles-ci sont accrochées à la muraille ne les fait pas paraître à leur place.

Cependant, pour améliorer un peu l'aspect de ces trumeaux, nous placerons à côté de chaque figurine un montant en moulures. Cette addition permettrait, en les encadrant, de remédier à l'inconséquence de l'architecte, en ce sens que, dans ces conditions, les statuettes dont il s'agit paraîtraient bien occuper une place qui leur fût spécialement prédestinée.

Les deux portes sont conçues d'une manière passable, mais elles sont restées inachevées. Pour les terminer, il faudrait y adapter une balustrade soutenue par des corbeaux.

Cela améliorerait infiniment l'aspect de la façade.

La corniche, soutenue par une arcature, fait un bel effet. La balustrade crénelée et la corniche sont bien conçues.

Les trois tourelles qui rompent l'horizontalité de la corniche sont également bien composées. Elles sont soutenues par des corbeaux richement sculptés et se terminent par une flèche.

La balustrade de celle-ci, avec ses gargouilles et ses pinacles, dénote une bonne composition.

Le monument est terminé par un toit à lucarnes et par une faîtière surmontée d'un ornement.

Ces dernières parties, depuis la corniche, c'est-à-dire la balustrade, les tourelles, les flèches et le toit entier, peuvent être imitées, mais il est regrettable que l'architecte se soit servi de fenêtres et de trumeaux d'une composition absurde, sinon, cet hôtel de ville eût eu une grande valeur artistique.

CHAPITRE VI

HÔTEL DE VILLE DE MONS

L'aspect de ce monument indique bien sa destination, et ses nombreuses fenêtres dénoncent la présence de bureaux ou de locaux nécessaires à un service administratif permanent.

L'ensemble de cet édifice est beau, quoique simple; aussi mérite-t-il d'être imité.

Le soubassement très modeste et bien compris et les colonnettes qui attendent une figurine pour rompre l'uniformité des plinthes est d'une belle composition.

Nous recommandons ce soubassement à l'élève qui aura à composer un hôtel de ville.

Les trumeaux avec leurs figurines sont bien ornés. Les appuis de fenêtres sont bien composés, mais nous préférerions les voir garnis d'arcatures. Cette addition, tout en consolidant les appuis, eût mieux harmonisé l'ensemble de la façade.

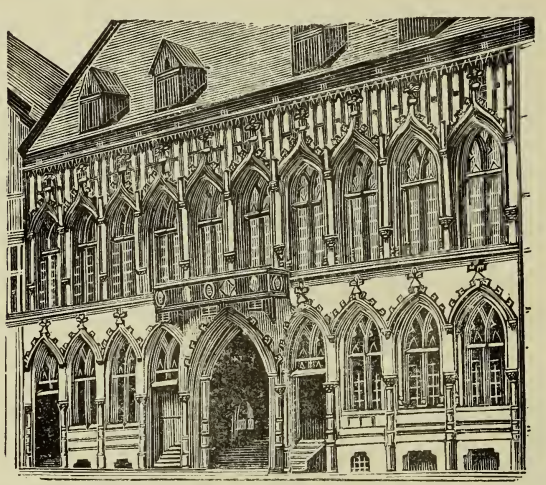


FIGURE 1. — HÔTEL DE VILLE DE MONS.

L'ébrasement des fenêtres du rez-de-chaussée est bien conçu. La broderie des fenêtres, quoique simple, est également bien comprise, mais nous aurions désiré y voir quelques lignes flamboyantes de plus, afin de mieux caractériser le style flamboyant de l'édifice.

Les mêmes fenêtres sont surmontées d'un arc en tiers-point garni de crochets. Cet arrangement est fort beau, mais il nous semble que l'architecte aurait dû se servir d'un arc en accolade semblable à celui qu'il a employé à la fenêtre de l'étage supérieur.

La grande porte du milieu est d'une belle composition ; c'est un travail de maître ; elle est admirablement placée à côté des fenêtres, dont elle n'écrase cependant pas la hauteur. Le balcon qui la surmonte est très en harmonie avec l'ensemble de l'édifice.

PREMIER ÉTAGE

Au premier étage les fenêtres sont semblables à celles du rez-de-chaussée, mais elles en diffèrent en ce sens, qu'elles sont plus élevées et qu'elles sont surmontées d'un arc en accolade.

L'ébrasement donne à la fenêtre un aspect monumental. La broderie, quoique simple, convient bien à un hôtel de ville.

L'intérieur du bâtiment exigeant de nombreux bureaux vastes et bien éclairés, l'architecte a traversé les meneaux des fenêtres d'un cordon destiné à encadrer des châssis.

L'ensemble de ces fenêtres est monumental, avons-nous dit, mais si elles étaient enrichies de

quelques lignes flamboyantes, ce serait l'un des éléments les plus préférés des hôtels de ville belges.

L'arc en accolade, garni de crochets, qui surmonte la fenêtre supérieure, est une belle composition qui la termine admirablement.

Si l'on compare l'arcature de la corniche, qui rend la façade si jolie, aux appuis de fenêtres du rez-de-chaussée dont nous parlons plus haut, on comprendra la nécessité qu'il y aurait d'orner ceux-ci de la même manière.

Dès que les trumeaux auront reçu les figurines qui y manquent, ce petit monument modeste, élevé sans prétention, sera un chef-d'œuvre dont la ville de Mons pourra s'enorgueillir.

L'architecte, manquant de fonds, a été obligé d'arrêter son travail à la hauteur de la corniche, sinon, il eût garni celle-ci d'une balustrade crénelée, de tourelles et de toits à lucarnes.

CHAPITRE VII

HÔTEL DE VILLE D'AUDENARDE.

Par son ensemble, ce monument montre aisément la destination pour laquelle il a été élevé, et la richesse de ses détails rappelle bien l'antique prospérité des Flandres.

La pensée la plus sublime qui préside à l'érection d'un monument est celle qui permet à celui-ci de rappeler, par son cachet esthétique, l'histoire artistique du temps pendant lequel il a été construit.

On remarquera dans la figure 1 que les contreforts reposent sur un corbeau richement sculpté et d'où partent deux montants qui vont atteindre la

corniche. Ils forment alors avec elle un triangle dont un angle forme graduellement saillie pour l'adaptation d'une gargouille.

On sait que ce membre a pour fonctions de rejeter loin de la façade les eaux pluviales découlant de la toiture.

Les montants divisent les trumeaux en deux parties, afin de pouvoir ménager dans celles-ci des places pour des figurines. Chacun de ces deux espaces contient une statuette placée sur un dais et couverte d'un baldaquin.

Ce détail rend cette partie du monument fort jolie. L'artiste a voulu par cette disposition donner plus de relief à la façade en provoquant des contrastes accentués de lumière et d'ombre.

Les contreforts du deuxième étage sont composés de la même manière que ceux que nous venons de décrire.

Pour faire diversion à la ligne horizontale, l'artiste a habilement disposé un piédestal à côté de la fenêtre, mais au-dessous de celui du contrefort. Cette disposition existe aux deux étages.

C'est précisément le caractère ingénieux de cette combinaison qui rend ce travail si beau, et c'est bien là l'œuvre d'un architecte de génie.

La ville d'Audenarde a raison de se montrer fière de posséder ce beau morceau, qui peut servir incontestablement de modèle.

Les appuis de fenêtres remplissent bien leur double destination : celle de maintenir la façade et de servir de soutien.

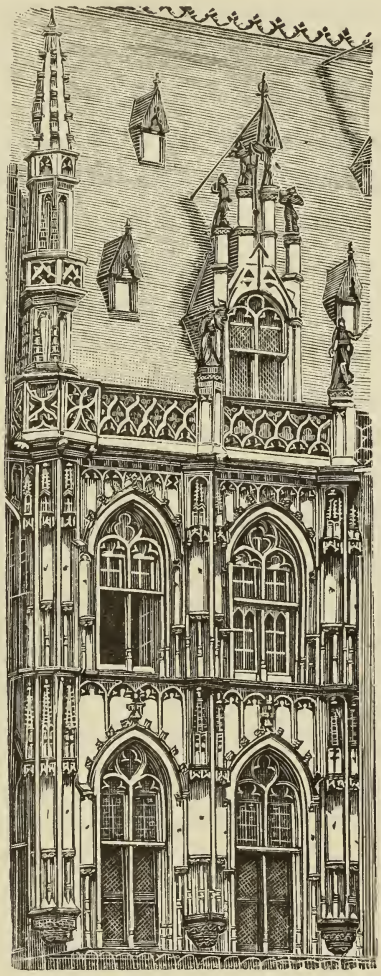


FIGURE 1. — HÔTEL DE VILLE D'AUDENARDE.

Cependant, la masse de pierre qu'ils contiennent est rendue élégante par des arcatures sculptées, ce qui, au milieu de tant de sculptures, donne à la façade une harmonie esthétique irréprochable.

L'appui de dessous du premier balcon est garni de corbeaux qui attendent des figurines assises dont l'absence est regrettable.

La grande profondeur des ébrasements de fenêtres rend la façade très monumentale.

Le sens pratique de l'architecte n'a pas fait défaut non plus dans la construction de ces fenêtres, car elles sont édifiées de manière à ce que l'on puisse y placer des châssis de bois, chose nécessaire pour laisser pénétrer le plus de lumière possible dans l'intérieur du bâtiment.

C'est ce qui explique la présence des cordons qui traversent les fenêtres.

Les fenêtres sont surmontées d'un arc en tiers-point garni de crochets du style flamboyant.

Un examen attentif des tourelles qui garnissent les angles de la façade permettra de reconnaître une fois de plus l'œuvre d'un architecte d'un rare talent.

Celui-ci, pour donner du relief à la façade, a fait reposer les tourelles sur des corbeaux richement sculptés.

Il est à remarquer que ces tourelles sont plus larges que les contreforts; elles ont, en effet, un

panneau de plus; mais cela a sa raison d'être, car elles ont à supporter une grande flèche.

La première partie comprend trois dais surmontés de figurines couvertes elles-mêmes d'un baldaquin.

Le deuxième étage est composé comme le premier. Les tourelles à la hauteur de la corniche s'élancent jusqu'au faîte du comble. La balustrade de la corniche fait le tour des tourelles pour faciliter la circulation des ouvriers dans les chenaux.

Cette balustrade, comme celles du deuxième et du troisième étage, sont en style flamboyant; les flèches sont ornées de crochets appartenant au même style.

Si l'on compare ces balustrades et leurs flèches avec les mêmes parties de beaucoup de monuments belges, on remarquera que plusieurs d'entre elles attendent encore le dernier coup de ciseau du sculpteur.

Nous conseillons vivement à l'artiste de se servir, dans ses compositions, des balustrades des hôtels de ville d'Audenarde et de Louvain.

La lucarne qui surmonte la corniche est le fruit d'une belle conception. Cette fenêtre ne sert pas seulement à éclairer le dessous du comble, mais l'ornement qu'elle donne à la façade est indispensable.

Sans cette lucarne, la façade du monument con-

tiendrait une omission qu'un architecte vulgaire ne saurait réparer d'une manière artistique. Aussi cette partie mérite-t-elle également d'être prise comme modèle dans la construction d'un hôtel de ville.

Le gâble qui couvre la lucarne est surmonté de dais qui reçoivent des figurines. Cette composition de l'architecte flamand est trop belle pour ne pas être imitée.

En somme, à l'hôtel de ville d'Audenarde tous les détails et tous les ornements ont leur raison d'être et ils répondent bien à leur destination respective.

Les hôtels de ville d'Audenarde et de Louvain contiennent dans leur ensemble et dans leurs détails tous les éléments nécessaires pour composer des édifices civils dignes de passer à la postérité.

CHAPITRE VIII

HÔTEL PROVINCIAL DE LIÉGE.

Nous allons nous occuper d'un monument gothique qui n'a plus de ressemblance avec le gothique flamboyant des hôtels de ville de Louvain et d'Audenarde que nous venons d'analyser.

Cet édifice contient des parties très jolies et d'autres qui sont très inférieures ; aussi cette analyse montrera-t-elle à l'élève ce qui est beau et laid, et elle lui apprendra de la sorte les mauvais exemples qu'il doit éviter de copier.

La façade principale a un aspect monumental et l'ensemble en est bien compris; la corniche surtout, entrecoupée de lucarnes qui la surmontent, est une des plus belles conceptions de l'artiste.

La balustrade est également coupée par ces lucarnes, et cette disposition intercepte heureusement l'horizontalité de l'entablement. Ces lucarnes finissent admirablement bien le monument.

Nous conseillons à l'élève de se servir toujours de ce principe *qui consiste à rompre l'uniformité des lignes trop longues.*

Mais nous ne voulons pas dire par là qu'il doit copier servilement les exemples qui lui sont proposés. Un principe n'est qu'une idée, et dans l'espèce toute conception doit avoir une forme architecturale que le sentiment artistique seul doit produire.

C'est ainsi que les trumeaux A de la façade latérale ne sont que la manifestation d'une idée heureuse mais incomplète. Ce membre devrait être achevé et rendu architectural.

C'est une belle idée que celle qui tendait à élever les trumeaux jusqu'au delà de la corniche, mais cette invention ne pouvait être faite que par un architecte capable, et c'est à cette œuvre que l'on distinguera l'architecte de génie d'un vulgaire constructeur.

La partie A (fig. 1) est trop unie et elle fait tache à côté des parties similaires; ce travail est inachevé.

Pour architecturer cette partie, nous placerions à ce point un corbeau qui serait destiné à supporter une figurine. Celle-ci serait surmontée d'un baldaquin à pinacle.

La lucarne, telle qu'elle existe maintenant, n'appartient pas au bon gothique, le gâble dont elle est

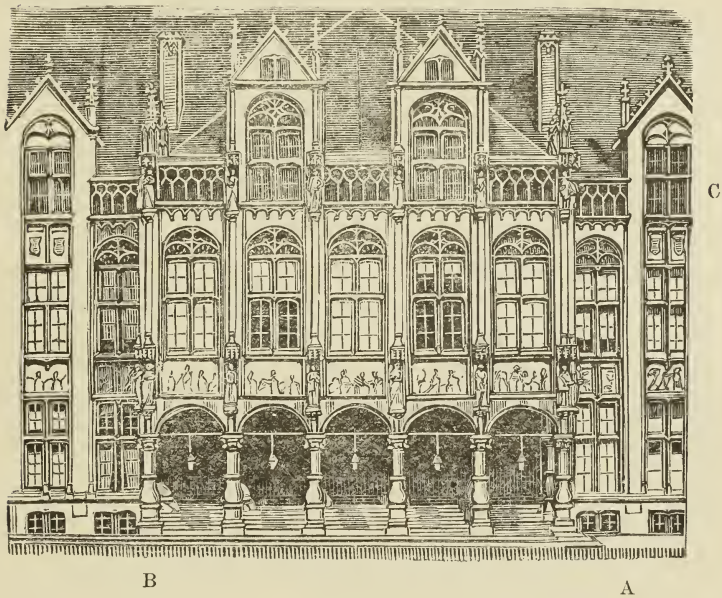


FIGURE 1. — HÔTEL PROVINCIAL DE LIÉGE.

surmontée n'étant qu'une figure classique. Le pinacle, tel qu'il est placé, n'est pas digne d'une composition gothique.

Pour achever la lucarne nous en garnirions les deux angles en les surmontant de clochetons placés

sur des corbeaux, à peu près de la manière indiquée par le point B, à l'angle de la façade principale. Cet arrangement rendrait au gâble le caractère gothique.

Pour architecturer le trumeau on ferait bien de placer au point A des consoles surmontées de figurines.

Si à ce même point A le bas-relief de l'appui de la fenêtre était remplacé par une balustrade, la façade serait ordonnée d'une façon plus logique qu'elle ne l'est, et cela rentrerait infiniment plus dans le genre du style gothique. De plus, la balustrade devrait dépasser la ligne verticale ; cela embellirait cette face du monument.

La façade principale possède les mêmes défauts que celle qui vient d'être analysée.

Le gâble de la lucarne n'est qu'un fronton d'un temple grec ou romain. Il ne diffère de ce style que par les crochets gothiques qui garnissent ses rampants.

Le pinacle est placé d'une manière absurde.

La colonnette qui repose sur un baldaquin fait un vilain effet.

Ce travail plaira peut-être à un architecte vulgaire, mais les défauts qu'il renferme déparent le reste de l'édifice.

La fenêtre carrée qui existe dans le pignon n'a pas de raison d'être.

Nous conseillons à l'élève de faire pour les lucarnes de la façade principale ce que nous lui avons conseillé de faire pour celles de la façade latérale.

Quelles que soient les corrections que nous porterions à la façade de l'hôtel provincial de Liége, ce monument n'en restera pas moins un projet académique.

Les trumeaux qui partent du sol et qui traversent la corniche constituent un élément bon tout au plus pour un ingénieur qui a une gare de chemin de fer à composer; l'art en est absent. On aura beau les architecturer, le mauvais principe de leur construction subsistera toujours, car aucune ligne horizontale, si ce n'est celle de la corniche, n'est entrecoupée comme dans le gothique.

Nous engageons l'élève à rester, sous ce rapport, plutôt dans le principe de la construction de l'hôtel de ville de Louvain et à se servir des additions qui y ont été faites.

Nous lui conseillons aussi de se servir de la lucarne de l'hôtel provincial de Liége quant à sa disposition et à *sa masse*, car ce membre a l'avantage de couper harmonieusement une corniche.

Mais cette lucarne doit être architecturée dans le style de l'hôtel de ville de Louvain.

Si on ajoutait ce membre à ce dernier monument, l'école flamboyante civile, déjà si jolie, serait enrichie

d'un élément d'ailleurs utile et même indispensable, et cette architecture serait dès lors la plus belle de toutes.

La fenêtre ménagée dans la plinthe au point C est fort jolie et nous engageons l'élève à s'en servir pour la composition d'un hôtel de ville ou d'un autre édifice.

Notre conclusion est que l'hôtel provincial de Liége est un monument unique construit dans ce style, mais il n'a pas le mérite artistique de l'hôtel de ville de Louvain.

Néanmoins, la ville de Liége peut se flatter de posséder l'œuvre unique d'artistes disparus.

CHAPITRE IX

HÔTEL DE VILLE DE GAND.

Si cet édifice contient des parties fort jolies il y en a d'autres, au contraire, qui sont très inférieures.

Cela résulte de ce que l'architecte a travaillé sans programme intellectuel et surtout de ce qu'il ne connaissait pas l'architecture gothique.

La figure 1 représente une fenêtre avec trumeau. Les plinthes des fenêtres sont munies de bases dont la hauteur est proportionnée au poids qu'elles ont à supporter. C'est un fort joli travail qui appartient au génie du véritable gothique flamboyant.

Les trumeaux qui se trouvent entre chaque fenêtre sont bien commencés, mais au fur et à mesure qu'ils s'élèvent leur valeur artistique décline.

C'est ainsi qu'à partir du cordon la partie comprise entre les points A et B est bien composée, tandis que la partie comprise entre le point B et la corniche contient de nombreux défauts. L'auteur s'est égaré dans la recherche d'une masse de futilités.

Le baldaquin qui devait couronner, au point B, une figurine absente, est passable; mais tout ce qui se trouve à la hauteur des fenêtres, dès le point B, laisse beaucoup à désirer.

Depuis les fenêtres jusqu'au deuxième étage les trumeaux valent un peu mieux ; et si cette partie du contrefort contenait moins de fioritures elle mériterait d'être imitée.

D'ailleurs, dès que l'élève connaîtra le vrai contrefort de l'école utile, il corrigera par lui-même et sans difficultés celui que nous critiquons en ce moment, et il se gardera de le prendre pour modèle.

Les fenêtres du rez-de-chaussée sont assez bien composées ; leur ébrasement profond les rend monumentales.

Le cordon qui traverse la baie de la fenêtre des étages a sa raison d'être, car il est destiné à servir de support aux châssis vitrés des croisées.

La fenêtre supérieure est couronnée par un arc trilobé préférable à l'arc surbaissé de la fenêtre du rez-de-chaussée.

Tout ce qui entoure l'arc trilobé de la fenêtre est trop ouvragé; ces ornements si abondants n'ont aucune raison d'être.

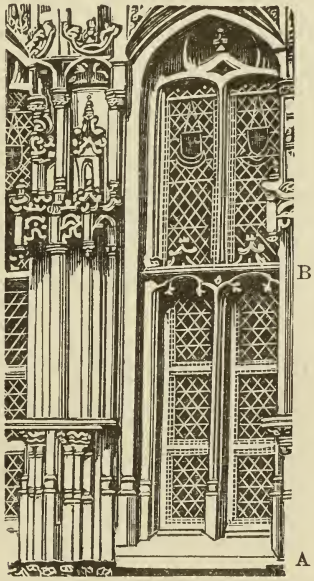


FIGURE 1. — HÔTEL DE VILLE DE GAND.

L'appui de fenêtre ne contient rien de sérieux et nous engageons l'élève à ne pas l'imiter.

Nous lui préférons de beaucoup celui de l'hôtel de ville de Louvain.

La corniche paraît être gothique, aux yeux du vulgaire, mais il n'en est absolument rien; ce n'est qu'une corniche classique sur laquelle on a adapté des ornements gothiques. Nous déconseillons vivement l'imitation de ce membre. Les corniches des hôtels de ville de Louvain et d'Audenarde sont plus recommandables.

Les soupiraux de cave qui sont placés dans les plinthes du sol sont très bien compris. Ce détail, malgré sa faible importance, mérite d'être imité.

Pour conclure, nous conseillons à l'architecte qui voudra recourir à l'école civile née dans la Flandre orientale, d'adopter comme types les éléments qui figurent dans l'hôtel de ville d'Audenarde, de préférence à ceux qui se trouvent à l'hôtel de ville de Gand.

Il prendra utilement, en même temps, comme base de comparaison, les nombreuses belles parties que l'analyse de l'hôtel de ville de Louvain lui a fait connaître.

CHAPITRE X

HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES.

Ce monument a tellement souffert des restaurations qu'il est difficile d'y retrouver la pensée des artistes qui l'ont édifié.

Il s'ensuit que l'analyse de son architecture est chose difficile; mais, au risque de nous tromper, nous tenterons ce travail, qui aura au moins pour utilité de faire ressortir aux yeux de l'élève le contraste du beau et du laid. Il indiquera en même temps les défauts qu'il faut éviter dans la construction des façades en gothique civil.

Nous commencerons par examiner l'aile droite de l'édifice, puis nous la comparerons à l'aile gauche.

On remarque au rez-de-chaussée une galerie surmontée d'un appui. Cette partie a été fort bien comprise. L'arc en tiers-point est soutenu par des piliers carrés et des colonnettes. Celles-ci seules ont reçu un chapiteau surmonté d'une figurine qui repose sur un corbeau, tandis que les piliers ont reçu à leur partie supérieure un redent en talus muni des mêmes figurines.

L'arc en tiers-point est surmonté d'un panache qui traverse le cordon de la façade ; ses rampants sont garnis de crochets flamboyants.

Toutes ces parties sont bien composées.

La destination civile du monument est nettement caractérisée de prime abord — et c'est une qualité de composition — par les nombreuses fenêtres qui constituent le premier étage. Celles-ci sont séparées les unes des autres par des trumeaux qui partent du premier étage et qui s'élèvent jusqu'au-dessus de la balustrade du toit.

Pour mettre l'ornementation des trumeaux en rapport avec celle des autres parties du monument l'architecte s'est servi de figurines, de baldaquins et de pinacles.

On remarquera dans la figure 1 que le trumeau; au premier et au deuxième étage, reçoit une figu-

rine placée sous un baldaquin surmonté d'un pinacle; au premier étage la figurine repose sur un cul-de-lampe, tandis qu'au second elle repose sur un dais.

Le trumeau reçoit une gargouille à hauteur de la

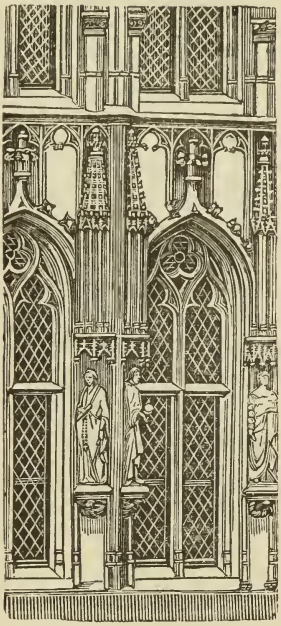


FIGURE 1. — HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES.

corniche, puis il finit au-dessus de celle-ci jusqu'à la balustrade crénelée.

Jusqu'à la corniche ce membre est bien composé.

Les contreforts ornent bien la façade et leur dis-

position n'a pas l'inconvénient, que l'on rencontre parfois ailleurs, d'obscurcir l'intérieur des bureaux.

A l'angle droit du monument on remarque une tourelle (figure 2) qui s'élève jusqu'au-dessus

FIGURE 2. — TOURELLE DE L'HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES.

du toit. Elle renferme de fort belles parties. Au premier étage, notamment, elle contient de très jolis arrangements.

On a ménagé dans les pans coupés des arcatures

profondément sculptées et couronnées d'un gablet en tiers-point. Ces découpures sont destinées exclusivement à recevoir les figurines surmontées de baldaquins qui s'y trouvent.

Les petits contreforts surmontés de pinacles qui flanquent les angles de la tourelle sont très jolis. L'arc en tiers-point est terminé par un panache et ses rampants sont armés de crochets flamboyants.

Cette partie du premier étage (de la tourelle) constitue un motif très bien composé et qui mérite les honneurs de l'imitation.

Le deuxième étage de la tourelle est resté inachevé, en ce sens qu'il n'a pas été rendu architectural comme le premier. La balustrade du gâble de la tourelle ressemble à peu près à celle des autres hôtels de ville, mais elle se distingue de celle des églises en ce qu'elle est crénelée; cette distinction est caractéristique.

FENÊTRE

La figure 1 représente une des fenêtres de ce monument. Ces fenêtres sont très monumentales et elles méritent de figurer dans l'enseignement. Les ébrasements profonds garnis de bases sont parfaitement étudiés.

Les fenêtres d'un édifice qui doit renfermer de

nombreux bureaux doivent être munies nécessairement de croisées qui puissent s'ouvrir et se fermer à volonté. C'est ce que l'architecte avait prévu en garnissant les fenêtres de cordons propres à recevoir des châssis en bois.

Les broderies de fenêtres, quoiqu'elles contiennent peu de lignes flamboyantes, sont fort jolies. L'arc en tiers-point qui couronne la fenêtre est garni de crochets flamboyants et le bouquet qui le termine se trouve placé avec une intention artistique des plus ingénieuses dans une arcature.

Cette fenêtre constitue un modèle absolument irréprochable.

Comparons maintenant l'aile droite à l'aile gauche.

La galerie ne diffère pas de celle de l'aile droite; il n'y a donc rien à en dire.

L'escalier qui se trouve dans la galerie est bien conçu; il en est de même de l'ensemble formé par le dais de la rampe et la figurine qui le surmonte. C'est un motif dont nous recommandons l'imitation.

Le premier étage laisse beaucoup à désirer, et cela est regrettable.

Les contreforts qui séparent les fenêtres ressemblent à peu près à ceux de l'aile droite, mais on

remarque aisément que ce n'est pas l'architecte de celle-ci qui les a construits.

Les figurines, à l'aile droite, se trouvent posées dans un endroit qui leur a été spécialement destiné par la composition du maître, tandis qu'à l'aile gauche elles sont vulgairement accrochées au mur. Les baldaquins surmontés de pinacles dépassent les seuils de fenêtres. Tout ce travail d'une prétention luxueuse ne vaut pas les dépenses qu'il a coûtées.

L'argent que l'on a consacré aux figurines — et elles sont trop nombreuses — eût trouvé un meilleur emploi dans l'ornementation de la façade, jusqu'à la corniche, y compris même les broderies, que les fenêtres attendent toujours.

En résumé, nous recommandons l'emploi de l'aile droite tout entière, qui ne contient pas une faute, mais nous conseillons à l'élève de s'écarter de l'aile gauche et surtout des malheureuses restaurations modernes qu'elle a subies.

Les deux tourelles des angles, bien qu'elles soient trop simples, sont passables; nous aurions voulu voir moins d'ornementation dans la façade et un peu plus dans les tourelles; car il est de principe, dans les styles gothiques et classiques, de commencer le plus simplement possible le monument, dès le sol, et de l'enrichir progressivement à mesure qu'il s'élève.

Le toit, avec ses nombreuses lucarnes, fait un bel effet et on pourra l'imiter quand il s'agira de composer un monument de l'espèce; nous lui préférerions cependant celui de l'hôtel de ville de Louvain.

LA TOUR.

La tour de l'hôtel de ville de Bruxelles qui fait l'ornement de la place renferme de belles parties qui peuvent être classées parmi les modèles de l'école flamboyante.

Les balustrades ne ressemblent pas à celles des combles des églises; non seulement elles sont utiles à la tour, mais elles contribuent aussi à lui donner un bel aspect.

C'est pour ces motifs que cet élément mérite d'être admis dans l'école civile.

La deuxième balustrade est interceptée, de part et d'autre, par des dais surmontés de pinacles. Cet arrangement ingénieux a eu pour but d'élargir l'espace occupé entre l'appui et la tour et de permettre ainsi de circuler aisément autour de cette partie élevée du monument.

La troisième et dernière balustrade est incontestablement la plus jolie de toutes; c'est la véritable balustrade flamboyante.

A chaque angle en pans coupés, des dais surmontés de pinacles et soutenus par des corbeaux font

diversion à l'uniformité que présenterait cette partie de la tour sans cette heureuse disposition.

Les corbeaux ont permis de mettre la balustrade en saillie et ils constituent avec celle-ci un motif excessivement joli. On remarquera qu'à partir du premier étage la tour, qui était carrée, devient octogonale.

L'artiste a utilisé d'une manière géniale les vides que cette conversion de façade produit aux quatre coins du premier étage.

Il a occupé les quatre angles par des piliers boutants en forme de tourelles.

De plus, ces piliers ont une raison d'être, car ils soutiennent le poids supérieur de la tour et ils répartissent et disséminent les pressions exercées par elle sur le massif inférieur.

C'est l'œuvre d'un maître de génie et non d'un architecte vulgaire, aussi cette composition est-elle digne de figurer parmi les éléments du gothique flamboyant civil.

Pour soutenir le deuxième étage de la tour, l'artiste emploie également quatre autres tourelles servant de piliers boutants. Cette composition donne comme la précédente la mesure du sens artistique de l'architecte de l'hôtel de ville de Bruxelles.

Nous avons dit qu'au premier étage la tour devient octogonale, mais il est à remarquer aussi

qu'elle conserve la même largeur dans toute sa hauteur. C'est pourquoi l'artiste, afin de consolider cette partie de la tour qui lui paraît trop svelte et trop faible, lui donne le soutien de ces piliers boutants qui sont de véritables contreforts agrémentés de tourelles.

Ce travail, hardi autant que sublime, figurera dignement dans les classiques du style flamboyant civil.

Nous recommandons également la partie de la tour où commence la flèche; au lieu d'achever les fenêtres supérieures par un arc en tiers-point, on s'est servi d'un arc presque en accolade et soutenu par des corbeaux.

Ceux-ci sont destinés à faire ressortir la flèche au loin par de vives oppositions de lumière et d'ombre.

En résumé, la tour entière et l'aile droite de la façade de l'hôtel de ville de Bruxelles peuvent être jointes à l'école flamboyante civile; ces additions enrichiront et embelliront cette école et la rendront la plus utile de toutes celles qui existent en architecture.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

DU QUATRIÈME ET DERNIER TOME

ÉCOLE FLAMBOYANTE NÉE DANS LES ÉGLISES

CHAPITRE PREMIER

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

Première partie

Les monuments de style flamboyant les plus curieux se trouvent en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Espagne, en Autriche et en Grande-Bretagne 3

Difficultés dans l'étude des monuments flamboyants 4

Motif pour lequel ces monuments n'ont pas été connus 4

Raisons qui empêchèrent le style flamboyant d'être étudié et compris 4

L'archéologie architecturale montre l'origine des deux écoles flamboyantes 5

Ce qu'est l'école flamboyante 5

L'école française n'a eu aucune part à la formation de l'école flamboyante 6

Différents lieux où l'école anglaise *early* a pris racine 6

Quand s'est formée l'école flamboyante 6
Commencement de la fenêtre flamboyante en Angleterre . . 7
Apparition de la fenêtre couronnée d'un arc en accolade . . . 8
La fenêtre anglaise était déjà grande et belle avant qu'elle vînt sur le continent 9
Aucun détail anglais de l'école *decorated* n'est entré sur le continent que transformé 10
C'est par la broderie des fenêtres que l'école anglaise a surpassé l'école flamboyante 10
Comment l'école flamboyante continentale transforme les éléments qu'elle prend à l'école anglaise. 10
Remarques sur le chapiteau de la feuille frisée et le pilier flamboyant. 11
Preuve que le continent ne se servait que de la feuille frisée . . 13
Comment on a composé les crochets qui garnissent les rampants des gâbles et des pinacles flamboyants 13
Rosace exécutée en 1350 à la cathédrale de Lincoln 14
Elle n'a pas été adoptée par le continent 14
Emploi de la ligne flamboyante de l'école *decorated* 17
Remarques sur le bouquet ou final du gâble 17
Le foyer des éléments des formes des écoles gothiques continentales a été en Angleterre 18
Voûte qui peut être classée dans le style flamboynnt 19
Emploi des nervures 19
Remplacement du gâble du portail de l'école allemande par un gâble en accolade 20
Où ce membre important a pris naissance 20
Qui a fourni les éléments à la formation de l'école allemande et de l'école flamboyanfe. 22
Dans quel pays faut-il étudier l'école flamboyante ? Quelle est sa valeur ? 22
La base de la cathédrale d'Anvers est-elle du style belge ? . . . 23
Exemples de certaines cathédrales de Belgique 23
Certains piliers des cathédrales de Belgique ont été posés sur la première base flamboyante connue 25
Origines des différents triforiums 26
On pourrait leur donner le nom d'école flamboyante flamande. . 26

Étude sur la tour de la cathédrale d'Anvers 26
Ce membre a été créé par le continent. 26
Des arcs-boutants et à quoi ils servent. 28

CHAPITRE II

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

Deuxième partie

Ligne à suivre pour faire naître l'école flamboyante 29
L'Angleterre manque d'éléments constitutifs pour construire une cathédrale dans le style flamboyant 30
Qu'est-ce que la ligne flamboyante? 30
Comment doit-on enseigner l'école flamboyante?. 30
Formation d'une architecture. Exemples 30
Cette découverte a été faite au moyen de l'archéologie architecturale. 31
Formation du style flamboyant 31
Le flamboyant civil ne se sert pas des membres nécessaires à la structure d'une cathédrale gothique 31
Subdivision de l'enseignement en deux écoles 31
Contraste de la structure d'un hôtel de ville avec celle d'une cathédrale 31
Utilité pour l'élève de connaître le vrai flamboyant 32
Raisons qui ont amené la décadence de l'école flamboyante . . 33
Ce que doit faire l'élève pour bien apprendre le vrai style flamboyant. 34
Exemple pour initier l'élève 34
Les élèves ne doivent pas tenir compte de l'école française . . . 34
Comparaison du portail flamboyant avec le portail de l'école allemande. 36
Remarques sur les portails de l'école allemande 36
Transformation du portail de cette école 38
La base et le pilier sont des membres qui ont été formés sur le sol belge 40
Comparaison du pilier d'Anvers avec ceux d'Angleterre et de France. 40
Facilités pour les Belges d'étudier l'école flamboyante 42

L'école française ne peut fournir des éléments pour former un style flamboyant 42
Comparaison du contrefort flamboyant belge avec le contrefort français. 42
Comparaison du triforium flamboyant avec les triforiums français et anglais. 44
Les élèves doivent étudier un style dans son pays d'origine. . . 44
De la tour 46
Où se trouve la véritable tour flamboyante 46
Remarques sur les différents membres de cette tour 46
Où l'architecte flamand a montré qu'il était un architecte de génie. 47
Comment sont construites les tours à l'étranger. 47
Ce qui nous démontre que c'est la composition de tour qui établit la distinction d'une tour flamboyante d'une tour de l'école allemande. 48
Développement des éléments constitutifs de l'école flamboyante . 48

CHAPITRE III

EXPLICATION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

BASE ET SOUBASSEMENT

—

BASE

Base (Remarques) 49
Analyse de la base de la cathédrale d'Anvers. 50
Comparaison de cette base avec celles des églises de Saint-Jean à Bois-le-Duc, de Saint-Pierre à Louvain, etc. 50
Composition du pilier de la grande nef 51
Comment on compose la base d'une église 52
Plan de la base d'un pilier flamboyant affranchi du style allemand 52
Nécessité de l'étudier 52
Raison pour laquelle tant d'églises ont reçu comme pilier une colonne circulaire 53
Adoption de la base née en Belgique comme matière d'enseignement 55

SOUBASSEMENT.

Modèle de soubassement à employer pour former une église . . 55
Comparaison du soubassement du portail flamboyant avec le soubassement du portail de l'école allemande 56
Soubassement de l'église Sainte-Marie à Paris 58
Comparaison du soubassement de la cathédrale française avec celui de l'école flnmboyante. 58
Point de départ et d'arrivée du génie de l'école flamboyante . . 59
Où un style prend son origine 60
Origine du style flamboyant religieux. 60
Ce qu'est l'origine d'un style et comment il se trouve formé. . . 60
Où ce phénomème s'est produit. 60

RÉSUMÉ COMPARATIF DES BASES ET SOUBASSEMENTS DE TOUTES LES ÉCOLES GOTHIQUES

Résumé comparatif. 61
Ce que l'on constate en analysant les monuments anglais de l'école *early* 62
Nécessité pour l'élève de regarder la base primitive gothique comme prototype dont sont surgies les autres 62
Cathédrale oú l'on a vu naître la suite généalogique 62
Étude de la suite généalogique 62
Soubassement anglais 63
Soubassement qu'on préférait sur le continent 63
Analyse de la base de l'école allemande 63
Sa différence avec les autres bases 63
Sa composition 63
Où l'on voit le plus haut degré de perfection dans l'art 64
Soubassement du portail de l'école allemande 64
Sur quelles bases sont fondées les cathédrales françaises . . . 64
Composition d'une nouvelle base d'après les éléments et le génie de l'école française. 65
De quel fragment de style elle a été composée 65
Emploi de draperies au contrefort dans l'école française. . . . 68
Base flamboyante 68
Soubassemnnt de l'école flamboyante ayant suivi le principe de l'école allemande 69

CHAPITRE IV

CAUSES DES FORMES EN ARCHITECTURE

Origine des formes 71
Formes produites par la période gothique 71
Comment sont nées les belles formes du contrefort. 72
L'architecture de ce grand travail 72
Différentes formes d'ogives laissées par la période gothique . . 73
Application aux constructions civiles du gothique né aux cathédrales et aux églises 74
Différence de structure d'un hôtel de ville avec celle d'une église . 75
Programme que suit l'architecte de génie 75
Emploi des différents arcs dans les différentes écoles 76
Emploi du gâble en accolade. 79
Naissance de cette forme 79
Emploi de la forme trilobée. 80
Où a été inventé l'arc en anse de panier 80
Emploi des ogives en tiers points 81
Arcs qui n'ont pu être cités et leur emploi 81
Suppression de certains arcs détruisant l'harmonie et la concordance du style 81
Comment doit être conservée la concordance dans l'architecture . 82
Étude des différentes formes 82
Exemple 82
Manière de procéder à une construction architecturale 83
L'emploi des gâbles 84
Comment on s'y prend pour faire naître des formes dans l'architecture. 84
Emploi des gâbles comme arcs-boutants 86
Nécessité pour tous les pays d'avoir une archéologie architecturale. 86
Nouvelle forme du gâble. 87
Qui l'a fait naître et son origine. 87
Chapiteau de la cathédrale de Lincoln 88
Transformation du chapiteau roman en chapiteau gothique . . 89
Où a été exécuté le chapiteau anglais 89
Composition d'un chapiteau primitif du style gothique 89
Mérite du gothique primitif. 90
Composition du contrefort de tour exécuté à Anvers 90

Exemple de la tour de Saint-Jean, à Bois-le-Duc 92
Où on remarque des piliers boutants. 93
Composition d'un pinacle. 93
De l'emploi d'une flèche pour finir une tour 94
Composition de la flèche. 94
Ce que fait l'artiste anversois pour s'opposer à la pression de la tour 94
Ce qu'on y trouve 94
Autre forme à donner à la tour. 96

CHAPITRE V

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DES ARCHITECTURES DE TOUS LES PEUPLES

Des éléments constitutifs d'une architecture. 99
Ce que c'est qu'un monument 99
Composition d'un temple égyptien. 100
Composition d'un temple romain 100
Variation de membres dans la cathédrale romane 100
Exemple : la cathédrale de Tournay 101
Distinction des membres d'une cathédrale gothique 101
Diversité des moulures des cathédrales de Tournay et de Cologne. 102
Difficulté que rencontre l'enseignement architectural. 102
Styles restés inachevés. 102
Ce qui a fait confondre les membres avec ce qui serait les architectures 103
L'art chez les Indous et les Égyptiens. 103
La décadence chez nous 103
Cause de cette décadence. 103
Utilité de la connaissance des éléments constitutifs 104
Comment s'y prendrait l'architecte sans cette connaissance ? . . 104
Comparaison avec les œuvres des Grecs 104
Ce que l'on y trouve 105
Membre de la base ionique 105
Énormités commises dans les constructions de nos jours . . . 105
A qui la faute ? 106
Où voyons-nous les chefs-d'œuvre du grand art ? 107
Erreur des livres relatifs à l'architecture gothique à notre époque 107
D'où provient le déclin que l'architecture a subi 108

De la rocaille. 108
Son manque d'éléments constitutifs 109
Comment on pourrait traiter ce fragment de style sur un plan nouveau 109
L'architecture bourgeoise chez les Flamands 110
Sa dissemblance avec celle en pierres. 110
Où elle serait admise 110
Époques qui ont connu les éléments constitutifs de leurs écoles . 111
Ce que sont les éléments constitutifs d'un style. 111
Existe-t-il une architecture militaire? 111
Opinion combattue par l'analyse archéologique architecturale (Exemple) 111

CHAPITRE VI

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

PILIER DE L'INTÉRIEUR

Pilier flamboyant 115
Emploi de la colonne pour un pilier flamboyant 116
Formation du gothique sur une grosse colonne 116
Cathédrales où cela se voit 116
Construction d'une église avec grosses colonnes 118
Par qui elles ont été employées. 118
Etude de la claire voie, etc., pour les piliers 118
Ce qui donne la forme du pilier. 119
Comparaison du pilier de l'école allemande au pilier flamboyant. 119
Changement d'ornements et des moulures après quelques siècles. 119
La grosse colonne ne peut servir pour pilier flamboyant . . . 122
Manque d'éléments et de connaissances vers 1400. 122
Cause de l'introduction de la grosse colonne. 122
Pilier exécuté à l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc 123
Dérivation du pilier d'Anvers 123
Différents piliers affranchis du style allemand. 123

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PILIERS DES QUATRE ÉCOLES

Ce que nous montre l'analyse archéologique 124
A quoi on peut reconnaître que chaque école a son pilier . . . 124
Pilier des monuments anglais élevés de 1180 à 1220 124

L'école *early* ignorée de 1180 à 1220. 125
Différence du pilier de l'école allemande avec celui de la précédente 125
Beauté du pilier allemand 128
Son accord avec le haut de l'église. 128
A quoi on reconnaît le pilier de l'école allemande 128
Pilier exécuté à la cathédrale de Reims 128
Il n'est pas du style gothique 129
Comment l'école flamboyante a pu composer un style gothique . 130
Pilier flamboyant créé dans les monuments belges 130
Ses traits distinctifs. 130

CHAPITRE VII

QUELLES SONT LES ARCHITECTURES QUI SONT RESTÉES IMPARFAITES ET INACHEVÉES ? QUELLES SONT CELLES QUI SONT PARFAITES ET ACHEVÉES ?

Composition de l'architecture moscovite 131
Que font voir les monuments moscovites? 132
Dômes et flèches 132
Les formes qu'elle adopte 132
De quelle façon les Indous et les Moscovites décoraient leurs monuments 132
L'architecture grecque. 133
Elle peut être enseignée 133
Les monuments d'Égypte ; leur décoration 134
Programme des Grecs et des Égyptiens 134
L'architecture mauresque. 135
Son programme. 135
Monuments romains 135
Valeur du programme romain 135
Contraste avec celui des Grecs 135
Ignorance des Indous, Moscovites, Maures, etc. 138
Monuments romans 138
Temps qu'il a fallu pour former l'architecture romane 138
Comment le style roman a vu le jour 138
Comparaison avec les ornements employés chez les Maures, etc. 139
Comment peut-on analyser les différents styles? 140
Analyse de l'église de Saint-Denis 141

Caractère théâtral de cet édifice. 142
Ses fenêtres 142
Ignorance de l'architecte 142
Constructions d'après un programme intellectuel 143
L'emploi de la colonne chez les Romains et les Grecs. 143
Sa valeur dans l'école allemande 143
Ce que l'on aperçoit dans le soubassement de l'école française. . 143
Comparaison avec celui de la figure 7. 144
Quel est le pays qui a travaillé à former l'école flamboyante? . . 146
Constatation dans le pilier affranchi du pilier allemand. . . . 148
Ce que l'on reconnaît dans le triforium allemand. 148
Comparaison avec ceux d'Angleterre, etc. 148
Arc-boutant flamboyant 149
A quoi reconnaît-on une école formée par un programme intellectuel avec une autre? 150
Preuve. 150
Gâble traversé par la corniche d'une balustrade 150
Monuments non conçus d'après le programme primitif 151
Que faut-il en faire ? 151

CHAPITRE VIII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

ARCADE OGIVALE COMPARÉE DANS LES QUATRE ÉCOLES

Différence de l'arcade flamboyante de l'école allemande, etc. . . 153
Arcades de chacune des quatre écoles. 154
Variations des ogives 155
Emploi des ogives en tiers-point 155
Analyse des différentes arcades ogivales 156
Plan des piliers de l'arcade ogivale (école allemande). 160
Le pilier devient dans l'école allemande une œuvre d'art 161
Arcades ogivales de l'école mère 161
Différence de l'arcade ogivale française des autres écoles . . . 162
Comment l'école anglaise *(early)* a su se donner une arcade ogivale 163
Architecture de l'arcade ogivale française 164
Arcade ogivale flamboyante belge 164

Traits qui la dlstinguent 164
Par quoi l'ogive est architecturée 165
Panneaux flamboyants et où ils se trouvent 165
Erreurs commises sur l'origine de l'architecture gothique . . . 166
Opinion de différents auteurs sur cette origine. 166
Un mot sur Gœthe 175

CHAPITRE IX

GRANDEURS COMPARÉES

Grandeur de l'école allemande 177
Sur quelle base l'on posait les cathédrales en France. 178
Fondation de la cathédrale de Cologne sur la base gothique. . . 179
Classement du gothique dans les bases romanes 179
Procédé de la base gothique allemande pour la formation de la cathédrale gothique 180
Où peut être étudiée l'école gothique ? 180
Grandeur de l'école grecque 181
Ce que c'est qu'un temple. 181
Son architecture. 182
Base attique 182
Grandeur de l'école mère. 182
Ce que l'on trouve au pourtour du chœur des différentes cathédrales 183
Leur importance 183
Origine du plan de la cathédrale de Cologne. 183
Cathédrales où on peut voir la preuve. 184
En quoi consiste la grandeur de l'école flamboyante 184
Principe d'après lequel elle a été formée 184
Explications sur les parties saillantes de cette école 185
Base et soubassement du petit pilier de la cathédrale d'Anvers. . 185
Pilier qui sépare la grande nef 186
Dimension des piliers dans une cathédrale gothique 186
Étude des piliers 187
Mérite de l'école flamboyante 188
Ce qu'a demandé l'architecture flamande. 188
Couronnement de la tour d'Anvers. 188

RÉSUMÉ DES GRANDEURS DES ARCHITECTURES

Grand principe que nous devons à l'école grecque. 189
L'école mère anglaise 190
L'école flamboyante. 190
L'école romaine 190
L'architecture romane 191
L'école française. 191
Valeur des architectures des degrés inférieurs 191

CHAPITRE X

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

TRIFORIUM — CLAIRE-VOIE

—

TRIFORIUM

Enseignement du triforium 193
Triforium du chœur de la cathédrale d'Anvers. 194
Emploi des triforiums de Saint-Gommaire, etc. 194
Préférence dans l'emploi des triforiums 194
Ses formes. 194
Rôles que jouent les lignes flamboyantes dans les fenêtres . . . 195
Exemple à suivre 196
Composition du triforium de l'école allemande. 196
Emploi de broderies 196
Différence du triforium de Bois-le-Duc 197
Programme de l'architecte 198
Quand a été exécuté le triforium de la cathédrale d'Anvers . . . 198
Date de l'exécution du dôme. 198
Grandeur de l'école flamboyante à cette date 199
L'auteur de la tour 200
Architecture de l'arc ogival du dôme 200
Étude des arcatures 200
Date à laquelle l'école était déjà grande 201
Nécessité pour l'élève d'étudier ces différentes parties 201
Enseignement du dôme 201

RÉSUMÉ COMPARATIF DES TRIFORIUMS DE TOUTES LES ÉCOLES

Triforiums de l'école anglaise, etc. 202
A quoi on reconnaît ses triforiums. 202
Analyse de celui de la cathédrale de Lincoln. 202
Triforium que nous n'admettons pas dans notre tableau. . . . 202
Raisons pour lesquelles ils ne sont pas admis 202
Sa différence avec celui de l'école allemande. 203
Triforiums allemands et français 203
Leur différence 203
Qualités qui distinguent le triforium flamboyant des autres. . . 204

CLAIRE-VOIE

Manière de la former 204
Les voûtes dans les commencements du style flamboyant . . . 204
Où le gothique a pris son origine 206
Nécessité d'employer la claire-voie. 206
Qui a fait naître l'arc-boutant, etc. 206
Emploi des églises à claire-voie 207
Claire-voie de Notre-Dame d'Anvers 207
Sa différence avec celle de l'école allemande 207
Hésitation de l'architecte 207

CHAPITRE XI

QUI DOIT FAIRE UN OUVRAGE D'ARCHITECTURE?

Réponse du Congrès de Bruges de 1887 210
Arts gérés par des littérateurs 210
Congrès d'Anvers et de Namur 210
Utilité d'un ouvrage fait par un archéologue 210
Ouvrages inutiles à l'enseignement de l'architecture 211
Ce qu'ils nous ont appris 211
Composition des monuments historiques du moyen âge. . . . 212
Ce que nous ont appris les écrivains du continent 213
Réforme des livres sur l'architecture 214
Un exemple 214
Autre exemple 215
Prix du Roi pour le meilleur ouvrage sur l'architecture. . . . 216
Au congrès d'Anvers de 1867. 217

CHAPITRE XII

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

LES TROIS CONTREFORTS

Les contreforts des monuments flamboyants 219

PETIT CONTREFORT DE L'ABSIDE

Différence du contrefort flamboyant de l'allemand. 221
Contreforts des écoles allemande, française et primaire 221
Contreforts allégés par des redans dans différentes écoles . . 221
Pinacle de Saint-Jean, à Bois-le-Duc 222
Emploi d'un gâble de fenêtre pour ce contrefort 223
Point essentiel du programme gothique 224

DEUXIÈME CONTREFORT FLAMBOYANT DES BAS CÔTÉS

Fonction du contrefort des bas côtés d'une église 224
Composition du contrefort des bas côtés de l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc 225
Exemple 225

CONTREFORT FLAMBOYANT DES TOURS

Contrefort des tours créé à la cathédrale d'Anvers. 225
Programme de l'architecte flamand 226
En quoi il diffère de celui des autres tours 228
Où on apprend le génie d'une école 228
Explication de ce contrefort des tours 228

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PETITS CONTREFORTS DE TOUTES LES ÉCOLES

Ce que l'on constate par l'analyse des monuments anglais de l'école mère 229
Contreforts anglais et celui de la Sainte-Chapelle à Paris . . . 229
Où le contrefort a atteint sa plus haute perfection 229
Comparaison du contrefort de l'école française 232
Emploi de la draperie 232
Petit contrefort flamboyant 232

RÉSUMÉ COMPARATIF DES CONTREFORTS DES BAS CÔTÉS

Étude des contreforts surmontés d'un pilier boutant 233
Contrefort de Sainte-Gudule 233
Perfectionnement du contrefort de l'école allemande 233
Contrefort français 234
Architecture du contrefort français 236
Analyse du contrefort français 236
Ce que nous apprend l'étude de l'école française 237
Contrefort flamboyant de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc . . . 237

RÉSUMÉ COMPARATIF DES CONTREFORTS DES TOURS DE TOUTES LES ÉCOLES

Ce que l'on voit en analysant les monuments du style primaire gothique 238
Absence du contrefort de tour dans l'école gothique mère . . . 238
Emploi des créneaux dans les tours. 238
Contrefort de tour allemand 239
Contrefort de tour français 239
Nécessité pour l'architecte de l'étudier 240
Contrefort de tours de la cathédrale d'Anvers 240
Comparaison avec la tour flamboyante 240
Progrès de l'archéologie architecturale 241

CHAPITRE XIII

L'ARCHITECTURE DES TEMPLES GRECS A-T-ELLE EMPRUNTÉ SES FORMES AUX CONSTRUCTIONS EN BOIS

Réfutation des assertions de M. Viollet-Leduc au congrès d'archéologie d'Anvers, en 1867 245
Preuve que les temples grecs sont une imitation d'une construction en bois 260
Architecture primitive (sa formation) 261
Quelques mots sur l'ouvrage de Vitruve 265

CHAPITRE XIV

SUITE DE LA DESCRIPTION DES FIGURES DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

—

FENÊTRES — ROSACES

Les fenêtres 267
Leurs broderies 268
Par qui les fenêtres flamboyantes ont été introduites 269

Variations des fenêtres des monuments anglais 269
Fenêtre de Paringdon 270
Fenêtre de Salford 270
Amélioration de celles-ci 272
Emploi du coupe larme 272
Emploi des ébrasements 272
Fenêtre de l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc 273
Emploi de celle-ci 274
Emploi de la fenêtre figure 4. 275

ROSACES

Rosace exécutée à la cathédrale de Lincoln en 1350 275
Sa transformation 276
Comparaison avec celle de l'église de Beauvais. 276

RÉSUMÉ COMPARATIF DES FENÊTRES ET DES ROSACES DE TOUTES LES ÉCOLES

En quoi les fenêtres diffèrent les unes des autres 278
Quand a été employée la broderie 278
L'emploi du gâble 278
Où elle doit être privée d'un gâble 278
Détail transformé en gothique continental 279
Chez les artistes des écoles allemande et flamboyante. 279
Analyse des fenêtres des quatre écoles. 282
Comparaison des rosaces des quatre écoles 283

CHAPITRE XV

GABLE

Composition du gâble du style flamboyant 286
Où elle peut servir d'exemple 287
Église flamboyante pouvant se passer de gâble 287

GABLE DES FENÊTRES DU COMBLE

Ses fontions et sa valeur 287

RÉSUMÉ COMPARATIF DES GABLES ET GABLETS DE TOUTES LES ÉCOLES

Ce que l'on trouve en analysant les monuments anglais 288
Emploi du gâble à l'école anglaise *(early)* 288
Ce que fut le gâble à son entrée sur le continent 288

Exemple à l'église Sainte-Gudule à Bruxelles 289
Étude de ce membre 289
Différence du gâble allemand avec celui de l'école primaire continentale. 291
Comparaison avec le gâble primitif 292

GABLE DE PIGNON

Son indispensabilité 292

GABLE DE PORTAIL

Où il a reçu une troisième adaptation 292
Où il a trouvé beaucoup d'application. 293
Analyse des gâbles à l'école française 294
Différence des gâbles flamboyants des autres 294
Comparaison 296

GABLET

Sa valeur 297
Pourquoi il a été inventé 297
A quoi il sert 299
Programme qui l'a fait naître 300
Défaut qui existe dans l'enseignement 300

CHAPITRE XVI

ARC-BOUTANT

Utilité de l'arc-boutant. 301
Où ce membre était déjà connu. 301
Arc-boutant de la cathédrale de Lincoln 302
Ce que l'on y remarque 302
Pinacle et contrefort de cette cathédrale 302
Sa façade 302
Le soubassement de cet édifice 304
Contrefort élevé contre la salle capitulaire 305
Ce que l'on y remarque 305
Ce que cette cathédrale nous démontre 305
Contrefort de l'abbaye de Saint-Denis 305

Ce que l'arc-boutant de cet édifice permet de constater 305
Arcs rampants de l'église Sainte-Gudule de Bruxelles 305
Le gothique de l'église Saint-Denis. 306
Sa balustrade. 307
Arc-boutant proposé comme modèle 307
Différence avec l'arc-boutant de l'école allemande 307
Ses piliers boutants et ses arcs rampants 307
Ce qui diffère le style gothique allemand de l'école continentale primaire gothique 308
Différence de l'arc-boutant de l'école française avec celui de l'école allemande 308
Analyse de ses différentes parties 311
Analyse de l'arc-boutant du style flamboyant 311
Suppression du pilier à l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc et par quoi il est remplacé 311
De quoi se sert l'architecte de cet édifice. 312
Pourquoi ses arcs-boutants ont-ils été créés ? 312
Arc-boutant de la tour d'Anvers. 312
Ce qu'a fait l'architecte. 313
Où l'arc-boutant ne peut être adapté sans transformation . . . 314
Comment l'architecte a su plier ses formes 314
Encore diverses dispositions prises par cet architecte. 315
Résumé de ce travail 316

CHAPITRE XVII

PORTAIL

Enseignement du portail 317
Différence du portail flamboyant avec celui de l'école allemande. 317
Portail de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc. 318
Comparaison avec celui de la cathédrale d'Anvers, etc. 319
Ce que l'on reconnaît à sa face 319
Analyse du portail allemand 319
Ce que l'on voit par cette analyse 320
Emploi des gâbles dans différents portails. 321
Exemple 321

RÉSUMÉ COMPARATIF DES PORTAILS DE TOUTES LES ÉCOLES

Son utilité. 321
A quoi l'on peut distinguer le portail de l'école primaire des autres 322
Edifices qui en donnent l'exemple 322
Emploi du portail anglais sur le continent 322
Application du portail roman en France 322
Étude des portails de l'école primaire. 322
Modèle qu'il faut prendre. 323
Différence du portail de l'école allemande des autres 323
Ce que l'on y voit 323
Le portail dans le temple classique. 324
Comparaison du portail allemand aux autres 324
Portail français 325
Les trois portails de la cathédrale de Cologne 326
Conseils aux élèves 326
Utilité de voir la structure d'une cathédrale. 326
Travail de l'architecte dans l'école allemande 326
Difficulté pour comprendre le portail français dans sa structure . 327
Ce qu'il est nécessaire de faire 327
En quoi le portail de l'école flamboyante diffère-t-il des écoles française, allemande, etc.? 327
Comment l'élève reconnaîtra-t-il que ce portail est né sur le sol belge ? 330

CHAPITRE XVIII

TOUR

Ce que l'on trouve à l'analyse des tours 331
La tour de la cathédrale d'Anvers 331
Son enseignement 332
Comparaison avec différentes œuvres de grand mérite. 332
Ce que l'on découvre à la cathédrale de Cologne 333
Programme de l'architecte flamand 333
Ce que devait composer l'architecte en Grèce 334
Quand la flèche est entrée dans les écoles gothiques 334
Emploi des contreforts dans les tours françaises 334

Ce que fait l'architecte 336
Composition du contrefort des tours flamboyantes. 336
Étude de la figure 2 337
Transformation de tours inachevées 337
Piliers employés. 338
Composition des différentes parties de cette tour 338
Emplacement de l'escalier 339
Placement des arcatures 339
Le couronnement 339
Programme intellectuel de l'architecte 340
Ce qu'il a fait. 340
Emploi de l'arc-boutant dans une tour. 342
Arc-boutant dénaturé 342
Ce qu'il nous montre 342
Terminaison de la flèche de l'école gothique 342
Ce que l'artiste compose 342
Résumé 343

RÉSUMÉ COMPARATIF DES TOURS DANS LES QUATRE ÉCOLES

Ce que fait voir l'analyse des monuments de l'école primaire anglaise 346
Enseignement de cette différence 346
Différentes tours avec flèches. 346
Tours de l'école mère gothique. 346
Ce que l'on remarque à ce membre. 346
Terminaison de la tour de l'école flamboyante 347

CHAPITRE XIX

INSTITUTION D'UN DIPLOME DE CAPACITÉ POUR L'ARCHITECTE

Utilité d'un brevet de capacité pour l'architecte. 349
Quand ce certificat aura sa valeur 350
A quoi il pourra aspirer 350
Ignorance de la nomenclature des éléments constitutifs des architectures 351
A quoi ressemble l'éducation actuelle de l'élève de l'académie . . 351
A quoi le talent de nos architectes serait comparable 351

Nos architectes belges 351
A qui il faut remettre le diplôme d'architecte 352
Étude des « humanités » architecturales 353
Étude des sciences et des beaux-arts 353
Artistes de la Grèce antique 353
Analyse comme moyen d'études 354
Ce que doit faire tout architecte soucieux de sa dignité 354
Le prix royal d'architecture 355
Conditions du concours 355
Construction des cathédrales gothiques 356
Constructions en fer et en verre 356
L'architecture étudiée par des sociétés artistiques 357
La Fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie 357
On ne pourra créer en Belgique un diplôme de capacité. . . . 358
Le rôle et la réputation artistique de notre pays au Congrès d'Anvers de 1867 358
Questions soumisses au Congrès d'Anvers en 1885. 358
Ce que l'on fit de ce questionnaire. 364
Questions posées au Congrès de Bruxelles en 1881 364
Pourquoi ces questions n'ont pas été discutées 365
Organisation de concours 366
Institution d'un grand prix 366
Interrogatoire d'après un questionnaire 366
Dans quel but a été conçue notre table des matières 366
Ignorance d'une partie de l'enseignement 366
Après quelques années de cours ce que trouvera l'élève au sortir de l'académie 367
Ce que fera l'État 367
Les académies 367
Où on s'adressera pour avoir des professeurs de talent 367
Les cours de la nouvelle école 367
Suppression du prix dit « de Rome » 368
Qui sera à même d'analyser les architectures incomplètes . . . 368
La rocaille et la renaissance 368
Progrès que sentira naître l'élève 369
L'élève dans les congrès 369
L'architecte de la nouvelle école 369

Excursions pour les études architecturales 370
Quand l'architecte pourra procéder d'après notre méthode. . . 371

Éléments constitutifs de l'école flamboyante née dans les églises belges 373

ANALYSES ARCHÉOLOGIQUES

DES

PRINCIPAUX MONUMENTS DU MOYEN AGE

—

DÉFINITION DE L'ANALYSE ARCHÉOLOGIQUE ARCHITECTURALE.

Différents styles des monuments construits à diverses époques . 391
Science qui consiste à les décomposer. 391
Ce qu'elle nous fait connaître 392
A quoi sert l'analyse archéologique 392
En quoi consiste l'analyse architecturale 392
L'objet d'une analyse 393
Étude des monuments par la voie analytique 393
Livres traitant des écoles classiques 393
Leurs démonstrations et descriptions. 394
Ouvrages consultés avant l'apparition de la filiation généalogique des écoles gothiques 394
Comment était considéré le style roman 394
Différence de l'école française et de l'école allemande. 395
Base de l'école allemande. 395
Arc-boutant considéré comme style gothique 395
Les différentes parties 396
Ignorance de la France 397
Classement des monuments en écoles. 398
Œuvres qui ne contiennent pas d'analyse architecturale 398
Architectures inachevées dont nous a dotés la décadence dans laquelle nous pataugeons 399
Ce que fait jaillir l'analyse 399
Quelques analyses sur les monuments belges 399

L'ABBAYE DE SAINT-DENIS

Par qui cet édifice a été construit et à quelle époque 401
Ce que démontre l'examen analytique 401
Changements apportés à cet édifice 402
Comparaison des deux styles 402
A quel pays appartient son gothique 403
L'église d'Eu 403
Ce que l'on y remarque 403
Par où a passé le gothique anglais 403
Pinacle de l'église d'Eu 403
Recherche de l'origine de chaque détail de l'église de Saint-Denis 404
Ce que fera connaître cette recherche 404
Analyse de l'abbaye 404
Époque où la France ne possédait pas l'école gothique 404
Les détails de l'église normande. 405
Style dont se compose l'église de Saint-Denis 405

NOTRE-DAME DE PARIS

Ce que démontre l'analyse 407
Où l'analyse archéologique montre sa puissance 407
Quand ce monument a été fondé 408
Époque à laquelle l'édifice gothique n'existait pas en France . . 408
Cathédrale possédant le même détail 408
Emprunt provenant de la cathédrale de Lincoln 409
Ce que démontre ce peu d'analyse 410
Portails de la façade principale de l'église de Notre-Dame . . . 410
Comparaison du portail de Saint-Denis avec celui de Notre-Dame 410
Composition de l'ébrasement de l'église de Saint-Denis . . . 411
Ses voussures 411
Comment on concevait la composition gauche de l'église de Notre-Dame 411
L'église Sainte-Anne 411
Ses fragments 411
Ce que prouve le voussoir 411

Beautés des portails de Notre-Dame à Paris. 411
Analyse extérieure de ce monument 412
Remarque importante. 412
Exemples laissés par l'architecture de cette époque 412
Voir tome II au sujet des églises supérieures 412
L'origine romane de l'église Notre-Dame, à Paris 413
Ses piliers, etc. 413

CATHÉDRALE D'AMIENS

Ce que que nous apprend l'histoire 415
L'analyse des portails 415
Éléments que possède la France grâce aux portails de ces cathédrales 415
Destination des portails d'Amiens, etc. 416
Les différentes parties de ces portails. 416
Ce qu'exprime le tympan en ronde bosse 416
Structure de la cathédrale de Reims 417
Ce qu'a fait l'architecte de la cathédrale d'Amiens 417
Contrefort de cet édifice 417
Style auquel il appartient. 417
Sur quoi les contreforts ont été fondés 418
Constitution des pinacles 418
Sa façade 418
École à laquelle appartiennent les fenêtres 418
Sa construction et l'époque 418
Ce que ces différences prouvent. 419
Où cette fenêtre a été employée. 419
Analyse de l'intérieur de l'église 419
Base du pilier intérieur 419
Style des bases 420
Analyse du pilier 420
L'arcade ogivale. 420
Triforium et fenêtres 420
A quelle école ces différentes parties appartiennent 420

CATHÉDRALE DE REIMS

Ce que démontre l'histoire 421
Sur quoi elle a été fondée. 421
Le stylobate 421
Ses draperies. 422
Style des dais. 422
L'ébrasement des trois portails 422
Les figurines des portails, etc., de Saint-Denis 423
Style auquel peuvent appartenir les voussures 423
Les voussures des portails de l'école allemande 423
Les voussures de la cathédrale de Reims. 423
Composition de ses portails 425
Scènes décrites sur le parvis du temple 425
Ce que démontre l'analyse 425
Exemple 425
L'arc-boutant et le pilier boutant 425
Leur style. 426
Partie qui peut s'intituler « gothique » 427
Analyse de certaines parties de l'édifice 427
Le piédestal, etc. 427
Garniture de la flèche du clocheton 427
Les arcs-boutants 428
Style du pilier intérieur de cette cathédrale 429
Sa base. 429
Le chapiteau 429
Moulures de l'arcade ogivale. 429
Le triforium et le programme de l'architecte 430
Les nervures à boudin 430
École à laquelle appartient cet édifice. 431

LA SAINTE-CHAPELLE

A PARIS

Sa construction 433
Époque à laquelle l'école primaire continentale a été détachée de l'école primaire anglaise 433

Ressemblance du chœur avec ceux d'autres cathédrales 433
Style de la chapelle. 434
Démonstration 434
La façade; le gâble des fenêtres, etc. 434
École à laquelle appartiennent les fenêtres 434
Attention du lecteur sur la balustrade. 434
Fait révélé par l'analyse archéologique 434
Où ces faits se constatent encore. 435
Portail du rez-de-chaussée 435
Portail de l'église supérieure. 436
Le style de ces portails. 436
Arcatures de l'église basse 436
Détails gothiques des nervures de l'église supérieure. 437
Le gâble du pignon. 437
Les rampants, ses garnitures. 437
La grande rosace 437
Les tourelles 437

CATHÉDRALE DE SAINT-ROMBAUT

A MALINES

Ce que l'on constate à l'époque de sa fondation. 439
Ce que l'on y remarque 439
Les quatre piliers du croisillon 440
Style des fenêtres de l'aile droite 440
Preuve des origines 440
Écoles auxquelles appartiennent les broderies, etc. 440
Ce que possède le transept de l'aile droite 441
Les chapelles de l'aile gauche 441
Ce qui arrive et ce qu'on fait lorsqu'une église est incendiée . . 441
Pilier étranger au style flamboyant 441
Le triforium et la claire-voie. 442
Seule partie du transept qui appartient à l'école primaire dite « mère gothique ». 442
Exécution du triforium 442
École des fenêtres de la grande nef et ce qu'il y a lieu de supposer. 442

Exemples à l'église de Saint-Denis, Notre-Dame, etc. 442
Style des chapelles qui entourent le chœur 443
Les piliers. 443
Ce que l'on remarque en faisant le tour de la cathédrale . . . 443
Partie qui a le moins souffert des restaurations. 443
Autres fragments de l'ancienne église appartenant à l'école primaire 444
Ce que nous verrons en analysant l'extérieur de l'édifice. . . . 444
Parties qui méritent d'être classées dans l'école flamboyante . . 444
Époques auxquelles appartiennent les autres parties de cette cathédrale 445

CATHÉDRALE DE SAINTE-GUDULE

A BRUXELLES

Éléments qu'elle contient 447
Le chœur 447
Ignorance des architectes. 448
Date de la partie la plus ancienne de l'édifice 448
L'âge du chœur 448
Ce que l'on reconnaît dans cette partie 449
Parties introduites par les Anglais, adaptées dans d'autres monuments 449
Exemple du chœur de Sainte-Gudule. 449
Nouvelle forme de contrefort 449
L'arc-boutant. 449
L'emploi du gâble 449
La corniche et les fenêtres 450
Fenêtres garnies de broderies en style flamboyant 450
Placement des meneaux aux fenêtres 450
De ce qu'on peut se rendre compte en examinant l'intérieur des ébrasements, etc. 450
Emploi des gros piliers et leurs chapiteaux. 451
Comment s'est faite l'introduction sur le continent de l'école primaire 451
Exemples 451

Colonnes que les artistes ont préféré employer. 451
Cathédrale qui possède seule le véritable pilier gothique de l'école allemande. 452
Le pilier de l'école *early* 452
Parties de l'église qui contiennent différents échantillons d'architectures flamboyantes. 453
L'analyse de cet édifice 453
Nouvelles restaurations qui y ont été faites 453
La tour. 453
Les contreforts 453
A quoi peuvent servir les portails avec gâbles 453
Le portail du nord du bas-côté. 454
Les contreforts flamboyants 454
Le portail 454
Ce qu'ont fait les architectes chargés des restaurations 454
Ce que peut faciliter l'archéologie 454
Ce que vaut cette église 454

L'ÉGLISE DE SAINT-JEAN

A BOIS-LE-DUC

L'incendie de cette église 455
Ce que l'on a introduit avec sa restauration 455
Ce que faisait à cette date l'architecte de la cathédrale d'Anvers . 455
Conservation des antiquités dans cette église 456
Examen de cet édifice 456
Caractère des bases des piliers de la cathédrale d'Anvers. . . . 456
Ce que cette œuvre contient 457
Base de l'église Saint-Jean 457
Le pilier flamboyant 457
Les formes de ce membre et ses fonctions 457
Ce que font les nervures 458
La structure 458
Les moulures. 458
Pilier de l'église Saint-Jean et de Cologne 459
L'arcade ogivale. 459

Qu'a fait l'artiste en créant ce morceau ? 460
Le triforium de l'eglise Saint-Jean. 460
Où on le retrouve 460
La claire-voie de ce monument. 460
A quoi ressemble la voûte. 460
Éléments que renferme l'église. 461
Par quoi est entouré le bas de l'édifice 461
Œuvres dont l'artiste s'est inspiré 462
Ce que donnent les ébrasements des fenêtres 462
Ornements, etc., appartenant au flamboyant neuf 462
Fenêtres recommandables 462
Contrefort de bas-côté créé par l'artiste 462
De quoi il est surmonté 462
Le caractère particulier des arcs-boutants et contreforts de l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc. 463
Ses fenêtres 464
Parties qui ne méritent pas de figurer dans les modèles de ce style 464
Style auquel appartient l'intrados du gâble 464
Placement de statuettes sur les rampants des arcs-boutants. . . 464
Portail de l'église Saint-Jean. 465
Ce que permet de suivre l'analyse de ce portail. 466
Emploi du gâble en accolade 466
École à laquelle appartiennent les baldaquins 466
La balustrade du gâble 466
Seuls monuments qui contiennent les éléments du style flamboyant. 466
Construction des monuments du moyen âge. 467
Fragments douteux qu'ils renferment. 467
Cathédrale où cela existe 467
Ce que l'on voit 467
Et ce que cette science permet 467

CATHÉDRALE DE COLOGNE

L'origine et le style de cette cathédrale 469
Éléments complets qu'elle possède. 469
Difficultés surmontées par les créateurs de cette architecture . . 469

Génie qu'ils ont dû déployer. 470
Les différents modèles de bases de cet édifice 470
Ce que l'on voit autour du chœur 470
Fonctions de la base de l'école allemande dans la structure d'un monument 471
Comment procédait l'école mère gothique 471
Ce qu'elle nous fait constater. 471
Comment procédait l'école allemande. 472
Ce qui est regrettable pour l'architecture. 472
Beauté de la base de l'école allemande 472
Report aux chapitres qui concernent le pilier et l'arcade ogivale . 472
Quand on peut dire qn'une composition est à moitié faite . . . 473
Remarques sur le triforium et les broderies des fenêtres . . . 473
Ce que prouve ce détail 474
La claire-voie 474
Élévation de l'édifice vue de l'extérieur 474
Simplicité des contreforts. 474
De quoi ils sont surmontés 474
Ornement des bas côtés, fenêtres, etc. 474
L'arc-boutant du nord du chœur 474
Remarques pour l'architecte. 475
Beauté des portails 475
Ce que permettent les moyens variés de l'architecture gothique . 475
Infériorité des styles classiques. 475
Les bas reliefs et les allégories 476
Plan d'après lequel la cathédrale de Cologne a été élevée . . . 476
Ce que mérite ce beau monument. 476

CATHÉDRALE D'ANVERS

Un mot sur sa valeur comme chef-d'œuvre 477
Ce que fait l'ignorance de l'archéologie 477
Analyse de la cathédrale d'Anvers 478
Date de l'apparition de la base du pilier primitif flamboyant . . 478
Superposition des bases 478
Base nouvelle 478
Formes dont sont affranchis les piliers des bas côtés 479

Où ils ont été employés 479
Pilier du transept de la cathédrale d'Anvers. 480
Où elle se retrouve. 480
Caractère du triforium 481
Où a été employée la claire-voie 482
Parties que contient l'extérieur de la cathédrale d'Anvers . . . 482
Analyse de la tour 482
Son mérite 482
Sa hauteur 483
Écoles qui ont limité la hauteur de leurs tours jusqu'à la corniche 483
Par quoi se termine le comble des tours dans les autres écoles . 483
Ce que fait l'architecte de la cathédrale d'Anvers 484
A quoi a recours l'artiste pour la consolidation 484
Emploi de l'arc-boutant du bas côté 484
Ce que l'on reconnaît en comparant cet étage avec celui qui lui est inférieur. 484
Analyse du couronnement de la tour 485
Formes qu'a créées l'artiste flamand 485
Comment il est parvenu à produire cette œuvre 485
Analyse de son plan 485
Comment il procède 485
A quoi est destiné un arc-boutant dans une église. 486
Ce qu'il représente 486
Où il ne peut être employé 486
Modification apportée par l'architecte flamand 486
Ce que montre la figure 5. 486
Flèche des écoles gothiques 488
Analyse sur la tour d'Anvers 488
Valeur de ce chef-d'œuvre 489

NOTRE-DAME DU SABLON

A BRUXELLES

Date de sa construction 491
Le flamboyant à cette époque 491
Les architectes qui l'ont construite et comment ils agissaient . . 491

Style auquel appartient son annexe 492
Ce que démontre l'analyse archéologique 492
Ce que contiennent ses différentes parties 492
L'intérieur 492
Emploi du pilier flamboyant. 492
Éléments auxquels appartiennent le triforium, les fenêtres, etc. . 493
Les bas-côtés 493
De quoi s'est inspiré l'architecte. 493
Utilité de se pénétrer de la théorie du pilier flamboyant . . . 493
Son importance 493
Ce qu'il faut faire avant de le construire. 494
Les fenêtres et nervures 494
Ce que constituent ses bas-côtés 494
Préférence d'un triforium aux grandes fenêtres 494
Leur contraste 494
Les voûtes et les nervures du chœur 494
Les transepts. 495
L'arc triomphal 495
Parties que contient cette église 495
Composition de son portail et de sa façade 495
Emploi d'un gâble en accolade pour le portail. 495
Les contreforts et les arcatures 495
Ce que renferme le portail de l'aile droite 495
Son soubassement 496
Le gâble employé 496
Aspect des façades des bas-côtés 496
Les contreforts du chœur. 497
Ce que l'on peut trouver dans ces analyses 497

FIN DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE
NÉE DANS LES ÉGLISES BELGES.

ECOLE FLAMBOYANTE CIVILE

CHAPITRE PREMIER

VUES GÉNÉRALES SUR L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE

Deuxième partie

Enseignement d'une des plus belles architectures 503
Mérite de l'école flamboyante née dans les édifices civils . . . 503
Ce qu'a prouvé l'enseignement précédent 504
Ce que montre l'analyse des monuments civils. 504
L'hôtel de ville de Louvain 504
Différence de construction avec une cathédrale. 504
Les membres qu'ils renferment. 505
Composition de la structure d'une cathédrale gothique 506
Composition des membres du style flamboyant 506
Destination de l'église et de l'hôtel de ville 506
A qui on doit attribuer les formes dans le style flamboyant; qui les a fait naître, etc. 506
Sa fenêtre avec ses ébrasements 509
A quoi attribuer la balustrade du comble. 509
Le programme intellectuel de Layens 509
Programme des inventeurs des architectures non achevées. . . 510
De quoi se sert Layens 510
L'escalier de l'hôtel de ville de Louvain 510
Éléments constitutifs de cet hôtel de ville 511
Ce qu'il faut pour que l'école flamboyante soit vaste 511
Autres membres pour ces constructions afin de rendre l'école plus complète 512
Moyen par lequel l'élève connaîtra les différents hôtels de ville . 514
Ce qu'il apprendra 514
Composition qui se trouve à l'annexe de l'église du Sablon, etc. . 514
Disposition des voussures. 514
Voûtes des galeries de la bourse d'Anvers 515
Chapitres développant les éléments qui constituent cette belle architecture 516

CHAPITRE II

DÉFINITION DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE

—

BASE ET SOUBASSEMENT, CONTREFORT, FENÊTRE ET APPUI DE FENÊTRE

Le soubassement, son utilité. 517
Construction des soubassements des hôtels de ville de Belgique . 517
Base de colonne de la bourse d'Anvers 518
Nécessité pour l'élève de l'adopter 518
Où la colonne est proscrite et où elle est indispensable 519
Bases recommandées à l'architecte. 520
Emploi des plinthes 520
Ce qu'il faut pour qu'une école soit complète en éléments constitutifs 520
Utilité de l'analyse archéologique architecturale 520

CONTREFORT

Contrefort employé pour architecturer les trumeaux qui séparent les fenêtres entre elles 521
Emploi du contrefort d'église 521
Son aspect au point de vue artistique. 521
Ce dont l'hôtel de ville n'a pas besoin pour la solidité de sa structure 521
De quoi s'est servi l'artiste pour architecturer la façade ? . . . 522
Étude des détails de l'hôtel de ville de Louvain. 522
Colonne adoptée par l'architecte 523
Ce que permettrait l'emploi d'un corbeau 523
Composition du contrefort 523
Sur quoi reposent ces membres. 523
Couronnement des figurines 523
Ce que l'on reconnaît en étudiant de près tous ces détails . . . 523
Par quoi le contrefort est terminé 524
En quoi se transforme la section triangulaire du contrefort. . . 524
Le but de cette diversion 525

FENÊTRE FLAMBOYANTE CIVILE

La différence avec la fenêtre flamboyante religieuse 525
Coupe-larme dont est muni le cordon 525
Ses ébrasements 525
Composition de l'appui de cette fenêtre 525
Ce qu'on y reconnaît 525
Combinaison de l'architecte pour rompre l'uniformité de la ligne horizontale 526
Sculpture reçue par le seuil de fenêtre formant cordon 526
Valeur de l'appui de fenêtre du deuxième étage 526
Arcature terminant la corniche 526

CHAPITRE III

TOURELLE

Utilité de la tourelle dans le style flamboyant civil 527
Son indispensabilité 528
Beauté de la tourelle de l'hôtel de ville de Louvain 528
Étude de cette tourelle. 528
Ce que l'élève remarquera en l'étudiant 529
Ce qu'a fait l'artiste pour harmoniser cette tourelle 530
Beautés de ses différentes parties 530
Par quoi il termine ce travail 530
Composition de ses différentes parties 532
Ce qu'imposent de telles œuvres 532
Où existe pareil édifice. 532
Ce que démontre l'analyse des édifices civils 532
Remarques pour finir l'analyse de la tourelle 533
Ce qu'elle possède et ce qu'elle renferme. 533

CHAPITRE IV

PROJET D'ÉLÉMENTS PROPRES A COMPLÉTER ET A ÉTENDRE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE CIVILE

Éléments qu'il faut pour élever des bourses, etc. 535
Ce que permettrait la création de ces éléments 536
A qnoi nous devons cette découverte 536

De quoi s'est servi l'architecte de l'hôtel de ville de Louvain . . 536
A quelle découverte devons-nous que cette architecture n'ait sa pareille nulle part 537
Ce que démontre l'analyse détaillée des monuments civils belges. 537
Analyse archéologique pour détailler ces œuvres 537
Portail de la cathédrale d'Anvers 537
Éléments qu'il renferme 538
Ce que fait l'architecte pour s'affranchir de l'emploi de l'ogive en tiers point 538
Où ce principe pourrait être adopté 538
Étude de certaines compositions 538
Conseils pour l'élève 539
Le Musée de Bruxelles 539
Plan de portes monumentales que les élèves sont priés d'étudier . 539
Disposition de ses différents éléments 540
Chemin que suivra l'architecte avec cet enseignement 540

COLONNE

L'emploi de la colonne. 541
Où elle n'existe pas et où elle rentre 541
Sa valeur dans les écoles gothiques 541
Exemple 541
Ce que l'analyse archéologique nous permet de connaître . . . 543
Où ce membre trouve sa place 543
Cause de l'erreur dans laquelle ont versé les architectes. . . . 543

GALERIE

Nécessité des galeries dans les monuments 544
Où elles existent. 544
De quoi se compose une pareille galerie. 544
Ce que demande l'intérieur 544
Ce que ce détail permettra à l'architecte 544
Type de colonne proposé à l'élève 544
Ce que cette œuvre mérite 545
Les bases et les chapiteaux 545
Ce qui surmonte les colonnes de la bourse d'Anvers 545
Son appui de fenêtre 545

Le gâble en accolade 545
Emploi de la console 545
Ce que permet aussi la console 545
Comment est voûté l'intérieur d'une galerie 546
Exemples 546
Remarques 546
Ce qui constitue les membres de la voûte 546
Exemple de l'église de Laeken 548

LUCARNE

A quoi elle sert 548
Modèle à employer. 548
Celle de l'hôtel de ville de Liége 548
Éléments de l'école de Liége. 548
Lucarne de Liége 549
Ses pinacles 549
Les lucarnes des autres façades 550
Fenêtres placées entre les trumeaux 550
A quoi nous engageons l'artiste. 550
Et ce qu'il trouvera. 550
Étude des différents hôtels de ville. 550

CHAPITRE V

HÔTEL DE VILLE DE BRUGES

Ce que permet l'exposé du chapitre précédent 553
Ce que permettra cette étude. 553
Les fenêtres de l'hôtel de ville de Bruges. 554
Ce qu'il faut indiquer au premier abord 555
Conseils à l'élève 555
Les trumeaux; leur composition 555
Ce qu'il faut faire pour améliorer son aspect 555
Manière dont sont conçues les portes 555
Ce qu'il faudrait y adapter 555
Effet que produit la corniche. 556
Comparaison des trois tourelles. 556
Par quoi les corniches sont soutenues. 556

Composition de la balustrade 556
Par quoi le monument est terminé. 556
Parties qui peuvent être imitées 556

CHAPITRE VI

HÔTEL DE VILLE DE MONS

Ce qu'indique l'aspect de ce monument 557
Le soubassement 557
Ornement des trumeaux 558
Les appuis de fenêtres. 558
L'ébrasement de celles-ci 558
Leur broderie 558
De quoi ces fenêtres sont surmontées 559
Arc dont l'architecte aurait dû se servir 559
Composition de la porte 559
Le balcon 559

PREMIER ÉTAGE

Les fenêtres 559
Aspect que donne l'ébrasement 559
Ce qu'exige l'intérieur du bâtiment. 559
Ce qui manque à l'ensemble des fenêtres 560
Composition de l'arc en accolade 560
Comparaison de l'arcature de la corniche 560
Ce qui manquait à l'architecte 560

CHAPITRE VII

HÔTEL DE VILLE D'AUDENARDE

Ce qu'il montre par son ensemble 561
Ses contreforts 561
Fonction de la gargouille. 562
Les trumeaux, ses statuettes, etc. 562
Ce qu'a voulu faire l'artiste 562
Contreforts du deuxième étage 562
Ce qu'a fait l'artiste. 562
Ce qui a rendu ce travail si beau 562

Les appuis de fenêtre 563
Garniture des appuis de dessous 564
Ce qui rend la façade monumentale 564
Édification des fenêtres 564
Arc qui surmonte la fenêtre 564
Examen des tourelles 564
Ce que fait l'architecte pour donner un relief à la façade . . . 564
Remarques à propos des tourelles 564
Ce que comprend la première partie 565
Composition du deuxième étage 565
La balustrade de la corniche. 565
Son style 565
Sa comparaison avec d'autres monuments belges 565
Conseil à l'artiste. 565
Lucarne qui surmonte la corniche. 565
A quoi elle sert 565
Partie qui mérite d'être prise comme modèle 566
De quoi est surmonté le gâble qui couvre la lucarne 566
Éléments que contiennent les hôtels de ville d'Audenarde et de Louvain 566

CHAPITRE VIII

HÔTEL PROVINCIAL DE LIÉGE

Ce que cette analyse démontrera 567
Sa façade 568
La balustrade. 568
Conseil à l'élève 568
Ses trumeaux. 568
A quoi on distinguera l'architecte de génie 568
La lucarne 569
Ses garnitures 569
Ce que l'on ferait pour architecturer les trumeaux 570
Bas-relief de l'appui de la fenêtre 570
Sa balustrade 570
Défauts de la façade principale 570
Le gâble de la lucarne. 570
Manière dont est placé le pinacle 570

Effet que fait la colonnette reposant sur un baldaquin 570
A qui ce travail plaira. 570
Les fenêtres carrées. 570
Conseil à l'élève 571
Ce que restera la façade de l'hôtel provincial de Liége 571
Éléments que constituent les trumeaux 571
De quoi l'élève doit se servir. 571
Style dans lequel sa lucarne doit être architecturée 571
Beauté de la fenêtre ménagée dans la plinthe 572
Conclusion 572

CHAPITRE IX

HÔTEL DE VILLE DE GAND

Parties qu'il contient 573
Ce qui en résulte 573
Fenêtres avec trumeaux 573
Valeur artistique des trumeaux 574
Leur composition 574
Le baldaquin 574
Les trumeaux depuis les fenêtres jusqu'au deuxième étage . . 574
Utilité des contreforts 574
Composition des fenêtres du rez-de-chaussée 574
Leurs cordons 574
Couronnement de la fenêtre supérieure 575
Raison d'être des ornements qui entourent l'arc tribobé . . . 575
Ce que contient l'appui de fenêtre 575
Préférence d'appui de fenêtre 575
Sa corniche 576
Les soupiraux de cave. 576
Conclusion 576

CHAPITRE X

HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES

L'analyse de son architecture 577
Ce que l'on remarque au rez-de-chaussée de l'aile droite . . . 577
Ses différentes parties 577

Panache dont est surmonté l'arc en tiers point 578
Composition de ces différentes parties 578
Ses fenêtres et trumeaux 578
De quoi l'architecte s'est servi pour mettre l'ornement des trumeaux en rapport avec les autres parties du monument 578
Remarques 578
Composition de la gargouille 579
Position des contreforts 580
Tourelle de l'angle droit 580
Parties qu'elle renferme 580
Ce que l'on a ménagé dans les pans coupés. 580
Les contreforts surmontés de pinacles. 581
Honneurs que mérite une partie du premier étage de la tourelle . 581
Le deuxième étage 581

FENÊTRE

Ce qu'elle mérite 581
Ses ébrasements. 581
Ses broderies 581
Garniture de l'arc en tiers-point 581
Ce que cette fenêtre constitue 581
Galerie de l'aile gauche 582
Son escalier 582
Le premier étage 582
Ses contreforts 582
Disposition des figurines 583
Les baldaquins 583
Ce que vaut ce travail 583
Où l'argent consacré aux figurines eût trouvé un meilleur emploi. 583
Recommandation pour l'élève 583
Ornements de la façade et des deux tourelles 583
Le toit 584

LA TOUR

Ce qu'elle renferme. 584
Ses balustrades 584
Dais qui intercepte la deuxième balustrade 584

La troisième balustrade 584
Ce que l'on remarque à chaque pan coupé 584
L'emploi des corbeaux. 585
Remarque pour la tour 585
Ce qu'a fait l'artiste. 585
Piliers qui occupent les quatre angles. 585
Raison d'être de ces piliers 585
Où cette œuvre est digne de figurer 585
Ce que l'artiste emploie pour soutenir le second étage de la tour. 585
Remarques 586
Où ce travail figurera dignement 586
Partie de la flèche recommandée 586
Arc dont on s'est servi pour achever les fenêtres supérieures . . 586
A quoi les corbeaux sont destinés 586
École à laquelle la tour entière de l'aile droite de la façade de l'hôtel de ville de Bruxelles peut être jointe 586

FIN DE LA TABLE DU TOME QUATRIÈME
ET DE L'ÉCOLE FLAMBOYANTE

84 B15076

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 8624